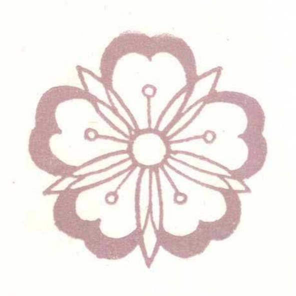
萧友梅纪念文集

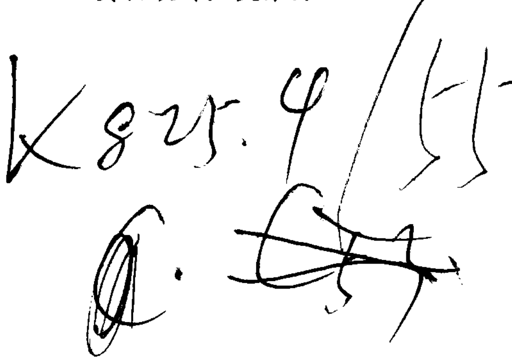
戴鹏海　黄旭东编



上海音乐出版社

（沪）新登字 105 号

责任编辑：李　章
　　　　　陈学娅
封面设计：麦荣邦



萧友梅纪念文集
戴鹏海　黄旭东　编
上海音乐出版社出版、发行
（上海绍兴路 74 号）
新华书店经销　　祝桥新华印刷厂印刷
开本 850×1168　1/32　印张 16.75　插页 18　字数 381.000
1993 年 12 月第 1 版　1993 年 12 月第 1 次印刷
印数：1—1,000 册
ISBN 7-80553-493-4/I·16　　定价：22.00 元

總統府用箋

第　頁

卅載蹉跎誤天涯惜此時
氣寒冰上鬢腕老教依詩
歷歷過來事悠悠鄉國思
窮見春不到慢說物華
移几出了路趣蕭齋守
歲闌就孤燭夢冷雪邊

中華民國　年　月　日

廖仲恺给萧友梅的信(1912年)

總統府用箋

第　頁

催行單松柏勵初志風
霜以素願逞初南嶺表
先見早春還

錄吉林歲暮雜感舊作呈

友梅兄鑒

廖仲恺

中華民國元年四月初一日

廖仲恺给萧友梅的信（1912 年）

總統府用箋

不到短長亭未是愁時候天遠風萬秋起從歸思濃如雨

友梅我兄正之

漢民

胡汉民给萧友梅的词（1912 年）

國立中央研究院用牋

孟鄰先生大鑒：奉六日
惠函，敬悉
先生及貴校同人又為弟舉一
紀念，感荷無已。
屬手寫數字，別寫奉
正。廿三日晚於三點半以前
此鳴謝，並頌
台綏

弟元培敬啟

貴校同人均此

语云「三日不弹手生棘」。學技術者誠須常常練習，但单獨注意於机械的練習，而不顧及樂曲之組織及其旨趣，即使能彈出千百首曲，仍與機器樂器無異。故学曲時於技術之外須常注意其體裁及表情兩点，方可領略得全曲之真精神。

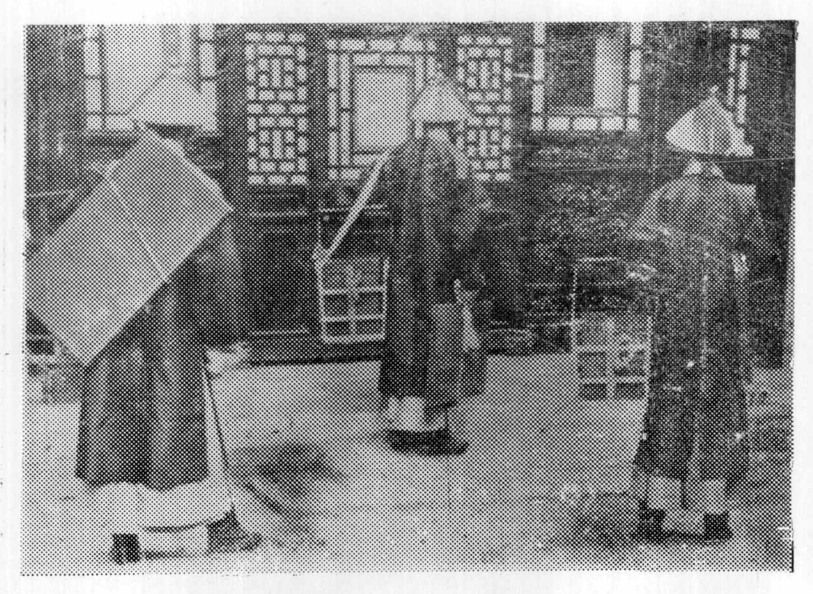
書此以贈

献猷同学

萧友梅

廿三年十月廿九日

萧友梅先生墨宝（1934 年）



萧友梅（左）于宣统二年参加殿试。中为唐有恒，右为张汝翘（1910 年·北京）



北大音乐传习所全体师生在办公室前合影

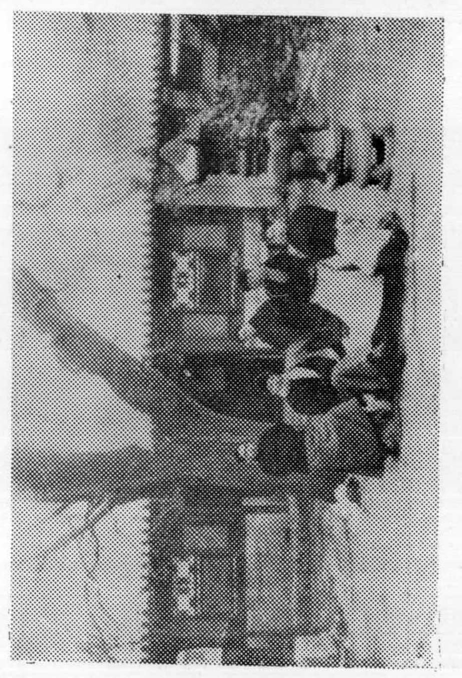
前排左起第五人为萧友梅、第六人为杨仲子、第七人为德籍教授嘉祉、第八人为刘天华(1923 年·北京)



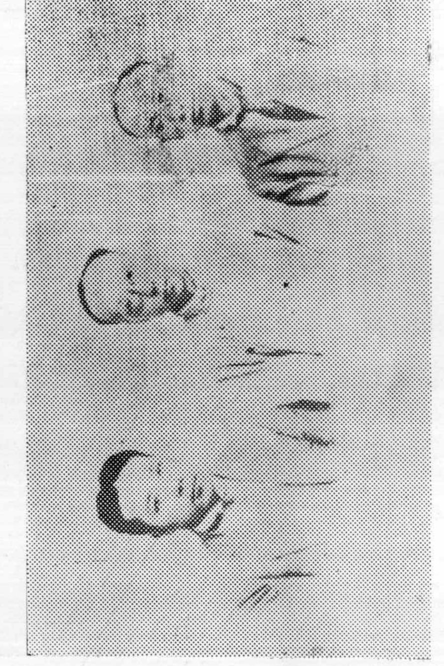
萧友梅(后排左二)兄弟姊妹八人及大哥全家合影

(1925 年·北京)

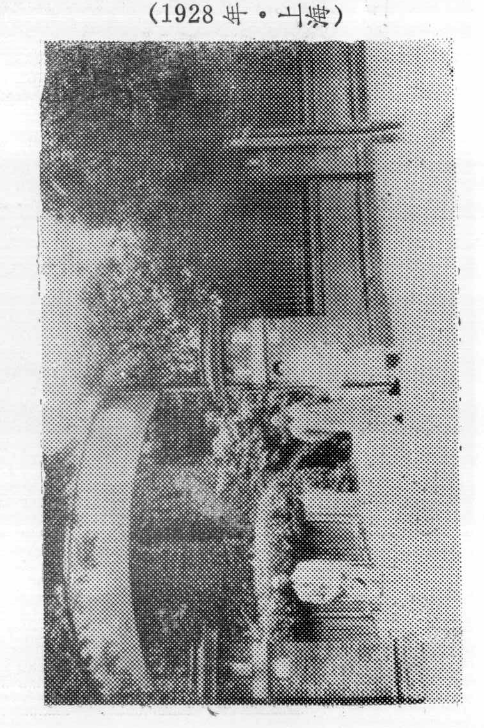
萧友梅（右二）与艺专学生合影
（1926年·北京）



左起杨仲子、易韦斋、萧友梅
（1927年·上海）

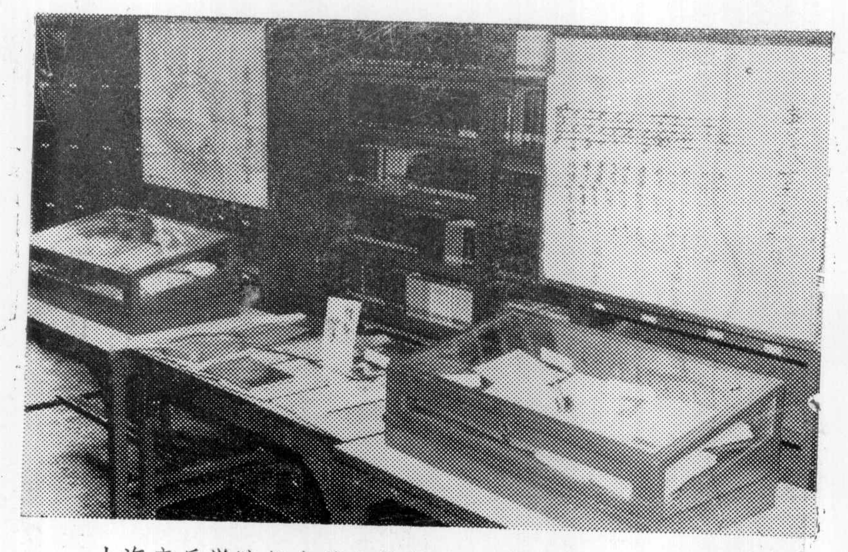


萧友梅（左）与吴伯超（右）
摄于霞飞路国立音乐院大门前
（1928年·上海）





贺绿汀、萧勤在上海音乐学院纪念萧友梅逝世40周年座谈会上
（张甫柏、王雪梅摄影）（1980年·上海）



上海音乐学院纪念萧友梅逝世40周年图片展览一角
（张甫柏、王雪梅摄影）（1980年·上海）



丁善德在萧友梅博士铜像落成仪式上讲话

（张甫柏、王雪梅摄影）（1982 年·上海）



贺绿汀、萧勤等在萧友梅铜像前

前排左起：姜瑞芝、黄廷贵、萧淑娴、朱琦、唐荣枚

后排左起：李士钊、常文彬、贺绿汀、巫一丹、萧勤

（张甫柏、王雪梅摄影）（1982 年·上海）

萧勤向父亲铜像献花
(张甫柏、王雪梅摄影)
(1982 年·上海)



贺绿汀在萧友梅诞辰100周年、黄自诞辰80周年纪念大会上讲话

主席台左起：汪颐年、萧淑娴、贺绿汀、丁善德、王元化
(张甫柏、王雪梅摄影)
(1984 年·上海)

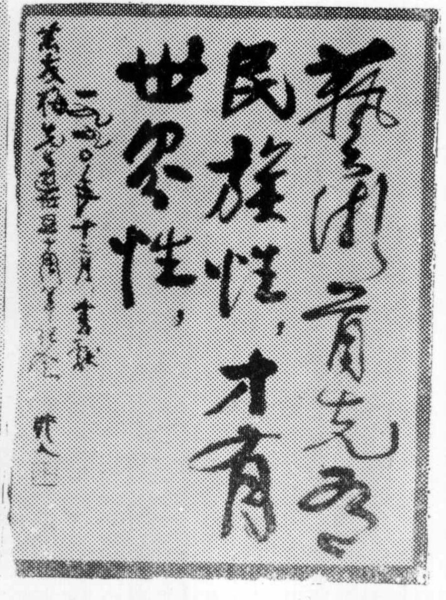




上海音乐学院附属小学的学生在萧友梅诞辰100周年、
黄自80周年纪念大会上演出
（张甫柏、王雪梅摄影）（1984年·上海）



萧淑芳为萧友梅逝世50周年
纪念而作（方　京摄影）
（1990年·北京）



吴作人为萧友梅逝世50周年
纪念而书（方　京摄影）
（1990年·北京）



文化部副部长陈昌本、中央音乐学院院长于润洋为萧友梅铜像揭幕(王全仁摄影)(1990 年·北京)



中央音乐学院学生演唱萧友梅的声乐作品
(王全仁摄影)(1990 年·北京)



中央音乐学院纪念萧友梅逝世50周年学术研讨会
（王全仁摄影）（1990年·北京）



民革中央主席朱学范（右一）、副主席钱伟长（右三）在参观萧友梅生平事迹图片、乐谱、著述展览后，与音协主席李焕之（右五）、萧勤（右二）合影（王全仁摄影）（1990年·北京）

萧勤在上海纪念萧友梅逝世50周年纪念会上讲话
(张甫柏、王雪梅摄影)(1990年·上海)



上海音乐学院管弦系学生演奏萧友梅的《D大调弦乐四重奏》
(张甫柏、王雪梅摄影)(1990年·上海)

纪　念

上海音乐学院创始人

萧友梅博士110周年诞辰

凡　例

1．目录中标有＊号者，为本文集所约专稿。

2．本文集中方括号（［］）内文字为编者所加。

3．本文集中注释分三类：面末注为原作者所注，用㊀㊁……标出；篇后注为原作者所注，用〈一〉〈二〉……标出；附录部分的题解与注释为戴鹏海所注，用①②……标出。

纪念前人　学习前人

——《萧友梅纪念文集》代序

丁善德

萧友梅先生离开我们半个多世纪了，但是他的音容笑貌，却至今还清晰地留在我的记忆里。他是我在音专读书时的校长，也是我的恩师。1928年我报考音专（当时叫国立音乐院），就是他主考的。因为我只会弹点琵琶、风琴，程度很浅，乐理也只懂一点入门的知识，所以开始不是正取而是备取。开学时我到学校去找萧先生，问是否可以转为正取。他大概觉得我虽然没有学过钢琴、小提琴，但是还有点乐感，而且民族乐器也有点根底，是可以造就之材，于是二话没说，就要我到注册科、会计科办入学手续去了。我进学校，最初是学琵琶，以钢琴为副课，半年后才改为钢琴主课，琵琶副课。开始是跟李恩科学钢琴，后来转到查哈罗夫班上，就是得力于萧先生的推荐。毕业那年，我有意出国继续深造，萧先生极为支持，并写了推荐信，建议我去找当时的外交部次长唐有壬帮忙，因为他知道唐有壬的女儿是我的钢琴学生。这件事虽然没有成功，但是我还是非常感激萧先生的。毕业后，我一度到天津，任教于河北女子师范学院。抗战爆发不久，女师校舍被日本飞机炸毁，当时我正在上海度暑假。天津去

不成了，为了谋生，只好和几个音专的同学开办补习学校性质的上海音乐馆，日子当然过得比较艰苦。这时，又是萧先生把我找到音专去兼课，当兼任教员，虽然月薪只有74元，但是总算不无小补。1940年5月，我们办的上海音乐馆在兰心大戏院举行师生音乐会，当时萧先生为了躲避敌伪耳目，虽然早已深居简出，而且又正在病中，但是他还是出席了。听完后还十分高兴地和我握了手，说演出的节目很像个样子，充分肯定了音乐馆的办学成绩，给我们以极大的鼓舞。这是他最后一次在公众场合露面。到这年12月底，他就不幸因病去世了。以上这些虽属看起来并不显眼的小事，但于细微处却足见他对人才、对事业的重视、关怀、爱护和扶持。尽管隔了几十年，至今我还是点点滴滴都记在心里的。

萧先生是个很正派、很严肃、而且惜时如金的人。他不苟言笑，不爱交际，生活也很俭朴。从来没有听见他和别人有什么私人交往，也没有听说他上过馆子或到哪里去游山玩水，甚至宴请之类的应酬活动也很少参加。我记得1934年大家为查哈罗夫举行艺术生涯20周年庆祝宴会，萧先生就没有到场。其实他对查哈罗夫十分尊重（当年他用和自己一样高的待遇——月薪400银元请查哈罗夫到音专任教，就是最好的说明），只不过他不愿无谓地浪费时间罢了。因为他表面上看起来很冷漠，很不随和，甚至刻板得不近人情，使大家都觉得难以和他接近，更难以和他打交道，所以当时同学们为他取了个“staccato”的绰号。其实他是个热心肠，只要觉得是应该帮助学生、帮在理上的，他总是想方设法去帮。不过是暗中帮，而且帮成了事后也不向人说罢了。我到查哈罗夫班上学习时，虽然喜出望外，但是却感到莫名其妙，因为按照我当时的钢琴程度，是不可能分到他班上去的。直到第一次上查哈罗夫的课，他拍着我的肩膀说了一句“听校长

说，你的钢琴弹得很好，进步很快”，我才知道分配到他班上原来是萧先生提名的。但是萧先生却自始至终都没有和我提起过这件事。至于他为了帮助冼星海解决生活困难，破例让冼星海在学校半工半读，以及亲自带冼星海去考上海工部局乐队的单簧管演奏员的事，就更是众所周知的了。

从不炫耀自己，的确是萧先生的美德。我在学校读书的时候，对他除了留过洋，是个博士，写过一些歌曲之外，其他一概都不知道，既没有听他自己说过，也没有听别人提起。至于他还是老资格的同盟会员，掩护过孙中山，当过孙中山的临时大总统府秘书，写过研究中国古代管弦乐队历史的专著，创作过弦乐四重奏等等，都是“文革”以后才逐渐有所了解。其实，以萧先生和孙中山以及国民党元老廖仲恺、胡汉民等的关系，再加上他的资历，如果从政，在仕途上肯定大有发展。前几年我听过他的弦乐四重奏，很动听。尽管风格是欧化的，少点独创性，但是写得很规范，很完整，而且有一定的分量。可见萧先生在作曲技术理论方面是下过功夫钻研的。特别是在他以前，国内还没有人涉足过室内乐的体裁领域，他作为先行者，能写出这样的作品来是很不容易的。如果他以此为起点，专门搞创作，也是很有发展前途的。但是他回国以后，看到国内音乐事业非常落后，深感要振兴我国现代音乐文化，必须从培养专业音乐人才入手，于是毅然舍弃了本来可以大有发展的或从政、或搞创作的个人前途，全心全意地为发展我国的专业音乐教育事业而献出了毕生的精力。20年代初的中国，专业音乐教育还没有起步，而且从上到下对音乐教育极不重视，要钱没有钱，要人没有人，其困难的程度，就像在沙漠里垦荒一样举步维艰。但是萧先生正是在这种情况下，以其高瞻远瞩的眼光和超乎寻常的勇气、毅力和耐性，不到十年的时间，在蔡元培先生的全力支持下，先后创办了北京女子高等

师范音乐体育科、北京大学附设音乐传习所、北京国立艺术专门学校音乐系和上海国立音乐院等专业音乐教育机构，培养了我国第一代专业音乐人才，奠定了我国现代专业音乐教育的坚实基础。这种一切从整体利益出发的公而忘私的献身精神是极其难能可贵、而且令人深为感动的。

萧先生深深懂得办学的成败，关键是教师，因此要想方设法聘请最好的教师来任教。当时他执意把国立音乐院设在上海，就是为了能请到最好的教师。学校一成立，他就先后把上海工部局乐队一些乐器声部的首席都请来担任演奏学科的兼任教授。为了请查哈罗夫来校任教，他更是不惜“三顾茅庐”说服对方。国内的教授如黄自、周淑安、朱英等也是第一流的。专业课如此，共同课亦复如此：如国文教授龙榆生就是有名的词学专家，英文教授梁就明也是在美国留学，得过硕士学位的。我在音专七年，学习成绩突飞猛进，就是得力于教师好的缘故。当时学校的经费短缺，而且教育部还常常拖欠。但是聘请好的教师没有高薪又请不到，添置教学必需的器材设备也要大量经费。这是办学中的一个突出的矛盾。为了解决这个矛盾，萧先生主要是从两方面入手：一是节约开支，如把可以用来购买供校长使用的轿车的钱来添置教学需要的进口三角钢琴，以及因陋就简地把阳台改装成校长办公室等。二是精简机构，把非教学人员压缩到最小限度，一个人做几个人的事——有一个时期，萧先生自己就兼管过图书。当时学校的教学人员和行政人员的比例是80%：20%，从而有效地确保了重点，这是我们现在望尘莫及的。当然，有了水平高的教师，还要有肯用功的学生。为了鼓励同学的学习积极性，我入学不久，学校就制订了“优等生奖学金实施条例”。条例颁布后，对学生鼓励很大；我就是受到这个条例的鼓舞，觉得学习上有了奔头，于是拼命用功，并因此连续六年获得甲等奖

学金的。

坚持原则，从严治校，秉公办事，不徇私情，尤其不以权谋私，是萧先生办学的另一个显著的特点，也是他的又一美德。苏石林刚到学校任教时，萧先生因为不了解其功底深浅，只聘他当半专任教员，属于试用性质。过了一学期，黄自向萧先生汇报说苏石林教的几个学生进步快，成绩都很突出，萧先生便马上改聘他为专任教授。还有一位与萧先生共事多年，私交也不错的教师，有一年学校放假前，突然接到一封萧先生的亲笔信，信上说："鉴于先生教学情况每况愈下，下学期不拟续聘，特此奉告，敬希见谅。"这位被辞退的教师深知萧先生的脾气，一经作出决定便很难更改，只好无可奈何地对我苦笑着说："老萧这个人真是六亲不认，对老朋友也是一点面子也不给。"（我当时已在天津教书，这位教师是为了谋职才找到我这里来的）萧先生对教师的教学抓得很严，对学生的学习也抓得很严。前者主要是抓教学成绩，后者则主要是抓所得学分及考试成绩。抗战初期，我在学校兼课，一次学期考试，七个同学的钢琴考试成绩都不错。查哈罗夫（当时是钢琴组主任）的意见是用不着个别打分，都打 90 分就行了。但是萧先生坚决不同意，说"五个指头都有长短"，反对"一刀切"。查哈罗夫只好放弃自己的意见。当时音专因为萧先生把关严，各科学分都卡得很紧，所以直到萧先生去世以前，历届的本科毕业生都很少。但是毕业一个就算一个，如喻宜萱、裘复生、李献敏、戴粹伦等，个个都是高质量的。萧先生不仅对教师、对学生的要求很严格，对自己和自己的亲属也毫不例外。他的堂妹萧婉恂是音专钢琴专修科的学生，本来是王瑞娴（或吕维钿）的学生，已经拿到 38 个学分，只要再拿 2 个学分，就算可以毕业了（当时学校规定主课中级要修满 40 个学分，而专修科的学生如果主课修满中级的学分就可以毕业）。后来她转到查哈

罗夫班上，参加中级结业考试时，查哈罗夫认为按照她现有的钢琴水平，过去老师给的学分太高，只能打18个学分。查哈罗夫明明知道她是萧先生的堂妹，但是不讲情面。萧先生听到查哈罗夫的批评以后，不但未予责怪，还让萧婉恂退了学。当时这件事在学校师生员工中传为美谈。前面谈到萧先生写过弦乐四重奏之类的器乐作品，但是他担任音专校长期间，却从没有拿出来演出过，以致像我这样的在音专读了七年书的老校友，前几年听了都觉得是新发现。其实当年音专每年都要举行好几次校内校外音乐会，在校教师如黄自、青主、周淑安、朱英等的作品也经常在这些音乐会上演出。萧先生无论作为一校之长或理论作曲组主任也罢，作为他这类体裁的作品在国内还从来没有别人或很少有人写过也罢，要拿到学校主办的音乐会上演出，完全是名正言顺，而且也绝对没有人持异议的。但是他没有这样做，说明他不仅严于律己，从不沾“以权谋私”的边，而且也是极其自谦、自爱、自重的。尤其难能可贵的是，萧先生既坚持原则，从严治校，但是对待具体问题的处理，又极其灵活。只要认为是正确的，有利于人才的培养和事业的发展的，他就大胆去做，一点也不死板。1930年10月，李翠贞向学校提出报考钢琴选科的请求。当时学校已经开学，早已过了新生入学考试时间，按规定是不能同意的。但是萧先生听说李翠贞的钢琴弹得很好，贝多芬的32首奏鸣曲全部都能背得出来，觉得人才难得，便破例专门为她一个人举行了一次特别入学考试，由查哈罗夫主考；一听果然名不虚传，便马上拍板予以录取，并分在查哈罗夫班上。一年后，李翠贞修满了选科学分便毕业了。我自己在这方面也有切身体会。当时学校规定：钢琴组本科学生要拿到60个学分(初、中、高级各20个学分)才能毕业。同时规定：学生每学年要拿到25个学分，才能享受甲等奖学金。至1934年9月开学前，我的钢琴主

课已经达到56个学分，离毕业的要求只有4分之差。况且1934年上学期，我的其他课程都学完了，再没有学分好拿。因此，按规定我是拿不到奖学金的。但是，主持教务工作的黄自认为：根据我的具体情况，本学年度未拿到25个学分，责任不在我本人，而是学校有关规定太死，且有其不合理之处。经他向教务会议提出并进行讨论后，萧先生很快就签署了“本科生丁善德君成绩优良，连得甲奖五年。经教务会议决议，二十三年度（即1934年学年度——笔者）仍给予甲奖，以示鼓励”的布告。这种破格的做法，和前面提到的为李翠贞举行特别入学考试一样，在音专办学史上都是没有先例的。萧先生对一些事情能当机立断地作出变通处理，而不拘泥于规章制度、条条框框的束缚，是需要有魄力的。但是他的魄力，首先来自于他办事出于公心和善于从实际出发，因此他才如此敢为天下先而无所畏惧的。

总之，萧先生在办学方面积累了很多宝贵的经验，并以自己毕生的行为树立了令人景仰的风范，很值得我们学习继承和发扬光大。现在，上海音乐学院和中央音乐学院联手编了这本文集，向萧先生诞辰110周年献礼，我认为是很有意义的，也是十分必要和及时的。因为它不仅是为了纪念萧先生，而且可以使读者从中更好地了解萧先生的崇高人品以及他为发展我国现代音乐所作出的前无古人的、难能可贵的贡献。过去长期来强加在萧先生身上的各种不实之词，在这本文集所提供的大量历史事实面前，必将黯然失色而无法再逞其能。这是可以预期的。萧先生在九泉下也可以安心了。

（戴鹏海根据作者口述整理成稿）

1993.6.15.

目　录

纪　念　回　忆

研 究 评 论

消 息 报 道

纪念回忆

水龙吟·悼亡词

廖辅叔

海涯老却成连，白头无命迟瓶乳。忧时肠热，望京眼瞑，还乡心碎。弱指危弦，分明当日，海翁深意。独仓皇急劫，阴阳短景，轻付与东流水。

信是精金纯色，此情芳，秋荼如荠。辛勤卅载，披荆只手，乘风万里。满路豺狼，满天霜雪，满门桃李。有羊昙未醉，低徊前事，洒西州泪。

悼萧友梅先生

熊乐忱

民国十五年秋，我投考国立北京艺术专门学校音乐系，时萧友梅先生为系主任，主考普通乐理课。我在考场第一次认识萧先生，他身材高瘦，额部宽大，面容和蔼而庄严，使人尊敬。从此以后，我随先生学习乐理及和声学一年；寒暑假时，并承招至私寓义务补授。其教学的热忱和诲人不倦的精神，于此可见一斑。

十六年秋，北京国立各大学并称国立京师大学，艺专改称京师大学美术专门部。当时教育当局不了解音乐教育，竟将艺专音乐系停办，致令莘莘学子备尝流离失所之痛；而先生目睹一手创办的音乐系被人摧残，更无限悲愤。同时国立女子大学并称京师大学女子第二部，先生兼任该校音乐科主任，但深知处在此种环境之下，乐教前途绝难发展，于是毅然辞职赴沪，另谋发展乐教之途。

经先生数月奔走计划，我国唯一首创的国立音乐院于十六年十一月成立于沪滨，蔡孑民①先生兼任院长，先生任教授兼教务主任。我正苦[于]无适当学校可读，闻此消息，乃立时买舟南下，承特准免试转学该院，遂又得随先生继续所学。

音乐院创办未久，蔡院长以事冗，由先生代理院长。是时学校虽困于经费，几难维持，经先生独立支撑，苦心经营，成绩斐然，校誉日隆。先生尤富责任心，事无论大小，必亲自过问，故整年整月之时间均消磨于校内。十八年八月，国立音乐院改组为国立音乐专科学校，我于此时赴欧，入比京皇家音乐学院，从此与先生别。返国后，又以任教平津，此后竟未与先生聚晤。

先生于民国九年返国后，即以全力推动音乐教育事业，初于北京大学附设音乐传习所（最初名北京大学音乐研究会）；继于国立女子高等师范学校附设音乐科；再于国立艺术专门学校附设音乐系，开我国专科以上学校设立音乐系之先例，造就中小学校音乐师资人才尤众，为我国音乐教育奠定一新的基础（是时与先生共同努力者尚有杨仲子、刘天华二先生），诚我国音乐史上不可磨灭之伟绩。后又创办国立音乐院于上海，除造就音乐师资外，并致力于音乐专门人才之培植，国内音乐界同人多出其门，我国音乐教育之有今日，先生实有莫大之功绩。（下略）

纪念中国新音乐的保姆萧友梅先生

婴 青

导 言

当提倡“以美育代宗教”的故蔡孑民先生长北京大学的时候，北京大学里办了一个音乐研究会，聘请国内专家协同揭开中国乐艺[的新的一页]，这个会可以说是我国近代音乐教育事业的开端。那时蔡先生因为忙于[北大]校务，所以将这个前途有无限希望的可爱的婴孩交托给萧友梅先生主持抚养；如果说蔡先生是我国近代乐教的生父，那么萧先生就是中国乐教的保姆了。

先生用毕生的精力与血汗，抚养这个婴孩长成；经过了20年的岁月，中国音乐是大大的进步了。饮水思源，我们现在特在先生逝世周年纪念的时候，严肃地来纪念我们乐教的保姆——萧友梅先生。

先生对于音乐教育之贡献

先生自民国九年归国时起，至民国二十九年逝世时止，从事音乐教育事业凡二十年之久。在这二十年之中，先生从未有一天放弃他致力乐教的职责。本文为便于申述起见，特将先生的教育事业分为两个阶段：第一是先生与北京各大学音乐系（民国九年～民国十六年），第二是先生与国立音乐院及国立音乐专科学校（民国十六年～民国二十九年）。

（一）先生与北京各大学音乐系——先生于民国九年（1920年）归国，即任北京大学讲师。那时故蔡孑民先生提倡美术、音乐甚力，北京大学里有音乐研究会的组织。先生初授和声学一课时，听讲者几近千人，可谓极一时之盛。

现任国立音乐院代理院长杨仲子先生刚巧也是那年归国。九月间先生与杨仲子先生等于北京女子高等师范学校创设音乐体育专修科，由先生担任科主任。音乐体育在中国女子大学里面成立科系，以此为嚆矢；可见先生不仅是音乐教育的创始者，也是中国女子体育教育的创始者。但是学习音乐的学生宜静，学习体育的学生需动，学生于种种运动之后，跑到练琴室中练习钢琴，心魂未定，也无法弹奏，所以音乐与体育合为一科，同时修习，颇不适宜。于是先生建议当局将体育音乐分科设立，民国十年以后，北京女子高等师范学校的音乐科与体育科就分了家，先生仍任该校音乐专修科主任。民国十一年北京大学音乐研究会改组为北京大学附设音乐传习所，所长由北京大学校长蔡孑民先生自兼，先生任教务主任，俄人嘉祉①，杨仲子先生及故音乐家刘天华先生等均为传习所中之主要教员。当时中国音乐教育，虽经先生等极力提倡，可是社会上一般人士对于音乐仍甚忽

视所以所中学生不多。惟因附设于北京大学之故，其他各系学生选习音乐课的颇不乏人。那时先生在传习所中选办了一个管弦乐队，队中计有基本队员与临时队员约十余人，每周举行演奏会一次，介绍世界名曲；先生兼任该队指挥。同年，前北京女子高等师范学校改为女子大学，先生仍继任该校音乐科主任。翌年（民国十二年）国立艺术专门学校成立音乐系，先生于担任北京大学附设音乐传习所教务主任及女子大学音乐系主任外，艺专又聘先生为音乐系主任。当时北洋军阀专政，教育经费积年不发，先生虽兼教务主任，薪俸仍属有限。不过在音乐文化刚启蒙的时代，正需要多创设教育机关来造就人才，先生不辞辛劳，同时主持了几个音乐团体，我们怎能不敬仰佩服先生努力办学的功绩与精神呢？

艺术家绝对不能在黑暗的政治环境下生活，军阀的暴力永远是文化的蟊贼，这是古今中外不易的至理。试看在纳粹主义暴力政治之下，多少艺术家流离失所，就是一个明证。我们在国民革命军北伐之前，北方军阀当权。民国十六年，奉系政客任北京政府教育总长②，视戏剧音乐系学生为戏子吹鼓手之流，饬令各校停办，极尽摧残艺术教育之能事。先生惨淡经营之音乐教育机关，均遭其毒手；目睹心伤，遂于十一月南下，应大学院长蔡孑民先生之命，在新环境中创办国立音乐院于上海。蔡孑民先生自兼院长，先生任教授兼教务主任职，以不屈不挠之精神继续奋斗；北方音乐学生闻讯，大部分纷纷前来投考，从此音乐学生乃重得研习之所。乐教工作未被摧残中断者，实乃先生之力也。

（二）先生与国立音乐院及国立音乐专科学校——中国有史以来第一个国立音乐院成立于民国十六年十一月间，蔡孑民先生任首届院长。是年十二月蔡院长以政务过忙，特命先生代

理国立音乐院院长职务。第二年(民国十七年)九月大学院正式聘先生为国立音乐院院长。该院以造就专材为宗旨，所以先生就在上海延聘法利国③，王瑞娴诸名教授在院中任课。惟创业未久，急待改进之处颇多，而学生与当局不能互相谅解，竟于民国十八年六月间，院中发生风潮④，卒至开除一部分学生了事。痛定思痛，这不幸事件可以说是先生办音乐教育事业期间的唯一遗憾。民国十八年八月，教育部另颁学校组织规程，改国立音乐院为国立音乐专科学校，仍聘先生担任校长职务。时黄自先生由美归国，在沪江大学任教，先生闻名往访，晤谈之余，即延聘黄自先生为理论教授兼教务主任之职。先生得黄自先生之助，校务进行颇为顺利，音专之理论作曲系亦因得黄自先生的领导更形健全充实。先后在音专任教之教授除王瑞娴、法利国诸先生外，尚有易大庵⑤、黎青主、李惟宁、陈洪、吴伯超、胡周淑安、苏石林、应尚能、赵梅伯、朱英、查哈罗夫、皮谷华⑥、阿萨可夫⑦、拉查莱夫⑧、华丽丝⑨、吕维婷⑩、介楚斯基⑪、佘甫磋夫、史丕烈⑫诸先生。数年间蒸蒸日上，进步之速，非一般人所能想象得到；而音专影响近代中国音乐文化之大，更是不可抹杀的事实，此皆先生与黄自先生等之功绩也。现在萧、黄二先生均已先后作古，市中心区新建校舍又毁于“八一三”之炮火，学校困于孤岛中。抚今思昔，令人愤慨难禁！驱逐敌寇，复兴中国民族音乐，可以说是我们音乐工作者报答国家、报答先生的唯一途径。

先生之为人与生活

先生之生活，非常俭朴。虽说清苦的教育工作，限定了他物质的享受，可是以他在党国的历史同政府的关系，未尝不可以与往日的朋辈车马轻裘，薄享荣贵。但先生不愿如此，为了教育昌

明的前途而努力，宁可澹泊宁静，清苦自甘，落得到头来清风两袖，医药、安葬都是亲友来维持。先生对得起民族国家，对得起新兴的音乐教育事业。我们如不继承先生的遗志而努力，将何以对先生呢？

其次说到先生之为人，可以分为才干和态度来讲。关于第一点，可以用“善于创业，勇于任事”来包括它。先生尚有高度的组织能力，凡属乐坛人士，莫不同声称许近二十年来南北的新兴音乐事业，差不多过半为其在千辛万苦中扶植起来，而且所有规程均系亲拟，又还成文成章，有条不紊，足见其成竹在胸，擘划周详；绝不像有些人那样因缘时会，擅踞要津，尸位素餐，毫无建树。同时先生任事的精神，也非常勇敢可钦。他要是把一件事答应下来，无论如何会贯彻始终，做完做好。上面提到他在北京几校担任教务主任，从未此拖彼延，随便敷衍，仍然兼筹并顾，克尽厥职。到上海以后，由音乐院一直到音专任中，内部事务，丛集一身，大小工作，都亲自过问。尤其近来自上海沦陷后，学校留滞孤岛，寄迹不易，对敌对伪，更煞费苦心。先生身体素来不十分健强，因此操劳过度，渐濒危境。音乐教育事业一天天发扬起来，而先生的身体却一天天消蚀下去了。关于先生做事对人的态度，可以用“谨慎有恒，严励不苟”来形容它。谨慎有恒则兢兢业业，事事小心，还能坚持到底，始终不渝。严励不苟则尺长寸小，酌有度量，对己对人，处处认真。先生自从日本留学期间，即酷嗜音乐教育，定为终身职业。迩后虽加入同盟会追随总理⑬革命，民国成立，仍宁肯放弃总统府秘书及广东教育司科长位置，再到德国莱比锡去专攻音乐理论及教育科学。从1920—1940逝世止，在这二十年间，始而北京，继而上海，过着极困苦的生活，肩着极繁重的责任，受着极严重的摧残。先生对于他手创的音乐教育事业前途开展的信念，从未动摇绝望，灰心改辙。不

仅处之若夷，安之若素，小心翼翼，谨慎从事，反而愈加蹈厉，打破一切困难，不马虎、不懈怠地继续干下去。抗战爆发不久，上海旋遭沦陷，先生领导校中同学，寄迹孤岛，屹然独立，不辍弦歌，使敌伪利诱无所施，威胁无所用。像这种忠诚不阿，刚毅不屈，鞠躬尽瘁，死而后已的态度，较之先烈喋血殉国，又何肯多让！有人觉得先生过于固执拘泥，太不圆滑通达，有时对人竟招致不必要的反感，但是过后则往往能得到更深的谅解。

先生的著述及其他

先生是一位音乐教育家，从回国即献身于音乐教育到死为止。所以他难得有写作的时间，写作的东西也很有限。有几本作品都是在课余为了材料缺乏教学需要而完成的。理论方面的有《和声学》同《普通乐学》两种。《普通乐学》一书，兼收并蓄，博采中西，到现在仍然可以称为吾国乐学中的善本。另有《卿云歌》、《杨花》、《新霓裳羽衣舞》及与易大庵先生合作的歌曲《今乐初集》同《新歌初集》两种。先生对于易大庵氏的歌词颇有偏嗜，他所有的声乐曲差不多都是易先生的手笔。易先生是南粤的词人，受南宋词人吴梦窗⑭影响很深，所作长短句都系典丽堆砌，过于高雅。先生之歌曲不能流行坊间深入大众者，对此不无相当关系。至于先生对于中国音乐之见解，似不十分赞同以中国固有乐器来表现时代新声，因先生认为西洋乐器是科学发达生产进化后的产物，与西洋军械经过种种改革而成为飞机坦克大炮兵舰一样的情形，欲振兴中国军备，不必从大刀长剑改革起；与振兴中国音乐不必从箫笛胡琴改革起意义正复相同。至于利用西洋乐器描写民族心声，又是他所努力倡导的。观于他为俄名作曲家 A. Tcherpnine⑮ 先生来华热心征求中国风的钢琴作

品一事，即可推见一般。关于这一点，他的谈话和文章当中，都曾涉及过。至于这个见解是否很对，乐坛上恐不免犹有争执之点，只能留待将来史家评断好了。

尾　声

死了，死了，中国音乐教育事业的保姆萧友梅先生已经是死了一周年了。可是先生的事业，先生的精神，在他的亲友同他培养出来的学生当中，不仅没有死，而且发扬光大起来了。上海音专仍旧存在，福建音专已办起，重庆国立音乐院又成立，还有中央训练团音乐干部训练班及国立各师范学院音乐系的成立以及推动全国乐教的音乐会的产生，所有这一切机构，均如雨后春笋一般裂土怒开，而这些机构的出现，莫不有先生的朋友学生参加其中推动一切。换句话说，这数年的音乐事业，直接间接都是先生播种后所发出来的嫩芽，先生对于中国音乐的贡献何等伟大！笔者仅以一片至诚，敬盼这些嫩芽，尽量学习效法先生的精神、先生的优点，得遂生长，好让一枝一苗都能开出灿烂的花朵，结成芬芳的果实，把这荒芜的乐坛变成理想的园地。这不仅使先生含笑九泉，同时也可以说是目前振兴乐教的同志们每个人应尽的义务。

纪念萧友梅

应尚能

（前略）

我在国立音专供职六年，深深钦佩萧先生的为人，以及他主持校务的精神和方法，还有他那诲人不倦、兢兢攻学的毅力，无怪乎国立音专的声誉日高，人才辈出，无论在学术上或是技术上都居领导地位，近年来我国音乐教育之能突飞猛进，皆系先生一人之功也。这样一个人物，他一生的言行，足以为后学的人取法者甚多。现在特别提出几点，在他逝世一周年的时候，来纪念他。

萧先生办学成功的因素，当首推他对于音乐教育有正确的认识，他对于发展吾国音乐教育所应循的途径，在逐渐提高一般音乐水准的步骤，无不胸有成竹。他对于国乐的解释十分确当，绝无陈腐气息。至于新兴国乐又竭力提倡，吾国原有国粹又加

倍爱护，勿使失传。他主张乐器尽可采用外国的，只要乐曲的内容是中国的，那便是国乐。俄国钢琴及作曲名家车列普宁①来华，征求中国风味的钢琴乐曲，他尽力协助。结果使车氏非常满意。不消说首奖是他的高材生（贺绿汀作的《牧童短笛》）所得。

关于师资的罗致，萧先生又十分慎重其事。他的主张是非好的不请，不合他的标准，决不滥用。他鉴于吾国音乐师资之贫乏，所以在创办之初，不得不借重于外国人。因此，他主张学校应该设在上海，因为那里是中外人士荟萃之地，尤其是器乐师资，因为上海有一个工部局管弦乐队，所以好的教员更是易于延聘，器材的补充，又能价廉物美。在这些地方，我们不能不佩服他眼光之正确合理，远在他人之上。至于本国音乐人才之任用，他的雄心最大；他要把全国最好的音乐家，悉数集合拢来，替国家栽培最优秀的音乐干部。在这一点上，我们又不得不佩服他有识人的能力，和察人的器量，远非其他主持音乐教育的人所能及其万一。

除了这些以外，萧先生的成功，要算到他办事的精神和毅力。他是公私分明，丝毫不苟。事无大小，必须亲自过问。他又自甘清苦，生活简单朴素。虽然体力稍差，但是从公不曾稍懈。凡是公款，爱惜之过于己有；凡能为公家省用一文，他都要设法去省的。这在同仁方面，难免有表示不满的地方，可是到把“一二八”②的难关平安渡过之后，我们又不得不叹服他有先见之明，超人之算，故能有备无患。同仁等毕竟还是蒙其利。

萧先生一生的著作甚多，仅就各级学校的校歌一项而言，为数不下数百首之多，现在都散布在全国。他的著述，有《普通乐学》、《和声学》、《小提琴演奏法》及《音乐教科书》等。他的歌曲除散张者（如《杨花》等）不计外，还有与易大厂先生合作之《今乐

初集》和《新歌初集》两种。他的钢琴曲已出版者有《新霓裳羽衣舞》等曲，前文所提的《卿云》歌，都已谱成管弦乐及军乐。其他，曾发表的以及散见在各杂志的还不胜其数。以一生从事于音乐教育行政的人，还有这样多的著作，遗留给我们后学者，真是难能可贵。他作品的价值我们姑置不论，仅就数量而言，已足惊人。我们步他后尘的人，应该怎样的努力不致于落伍。

吾国近三十年来音乐教育之发达，音乐事业之得以抬头，社会人士得识音乐教育之重要，以及从事音乐工作的人不致被人忘视，都不得不归功于萧先生。目前在吾国音乐界有地位的人，不论是理论或是技术人才，多数出其门下。吾辈纪念他，应该格外努力，来继承他的志愿，完成他的工作。俾吾国音乐教育得有更光辉的成绩，更伟大的收获，创造新国乐，得为民族精神，宏扬于世界。到那时，先生之名当永垂不朽，先生之事迹当世世代代作后学的楷模。

乐坛怀旧录

龙沐勋

东风吹上小桃枝，又是家家上冢时。

欢逝忧生情自苦，黄泉难报故人知！

甲申清明前十日徘徊寓园小桃花下口占

提起萧友梅（号雪朋）、易韦斋（号大庵居士）两位先生来，我想稍稍留心近代中国音乐界情形的人，不会怎样生疏的吧！他们两位是提倡用西乐来创作新体歌词的先驱者，是国立音乐院的创办人。他们两位合作的《今乐初集》歌谱，曾经风行于二十年前的各级学校。新兴的音乐种子，普遍散播于中国的每个角落里。据我所知道的，由音乐院毕业出来的学生，虽然人数不多，而在国内教育界电影界都占着相当重要的地位。这培养之功，虽然不是一人一时之力，然而饮水思源，总得对于这两位先生表示相

当的敬佩。

萧先生和易先生，都是广东人，他们在学术上和友谊上，是全始全终，合作到底的；而两人的性格和风度，却截然不同。萧先生是一个小心谨慎、铁面无私而带有德国学者风度的教育家，易先生却是一个风流潇洒、纵逸不羁而具有老少年风趣的标准名士派。萧先生过着二三十年的独身生活，到了 50 岁以后，才悄悄的在杭州和戚粹真女士结婚，留下两个儿女。易先生却在少年时代，就和他的表亲俞南君女士闹着恋爱，随即双飞双宿，远走他方，直到双鬓如银，还是长相厮守；在易先生去世的后一年，这位比易先生大过十来岁的南君夫人，才寿终沪寓，却没有留下儿子，易先生的遗嘱，更说明不要立嗣。据郑韶觉（洪年）先生说，易先生倒是一位恋爱老祖宗呢！萧先生早年留学日本、在帝国大学毕业后，再游德国，得着博士学位。易先生则自清季中了秀才以后，虽然到过日本，学习师范教育，却全部保持着中国式的文人典型。他们两位虽然出身不同，性格不同，却都和革命先进如孙中山先生、胡展堂① 先生，有过相当的历史关系，在政治上都有飞黄腾达的可能，而却都不适宜于做官。萧先生做事是最富于责任心的，认真得太厉害了，胆子略嫌小些，所以发抒受着相当的阻碍。易先生是一个有真性情的人，而又多才多艺，只是兴趣属于多方面的，而且欠缺一种耐性，所以要他担任一桩固定的职位，或者编著一门专门撰述，他总是开始兴奋到十二万分，过了不久的时间，就松弛下来。这两位先生都是身后萧条的，我佩服他们的操守，而且寄予无穷的感慨！他们两位因了性格的关系，不能够在事业上尽量的发展，这是新兴音乐界的一个重大损失；而我却为了这种矛盾性，与他们两位，由“素昧平生”而结成“情如胶漆”的“忘年”之友。两位都比我大过二三十岁，可是自从民国十七八年彼此认识之后，直到二十九年我离开音乐院，到

了金陵，始终维持着深切的友谊；可惜不到两年，两位都相继谢世了！

我是素来不喜欢探询朋友们的经历和家庭关系的。我觉得一个人遇到声气相投的时候，只有精神契合，就和自己的兄弟一般。至于那人的年岁和出身，都不必去查问。所以有许多至好的朋友，有时别人向我探询他们的家世，我就不免有些茫然；萧先生和易先生，也就不能例外。我想写点文字，来纪念这两位亡友，放在心上，总有了一两年；可是预备向他们的家属征求一些材料，比如生卒年月、籍贯、经历之类，一到了手，又因为别的事延搁下来，在积压的书信中，清理不出，想来真是惭惶无地！不过萧、易两先生在将来中国的音乐史上，必然会有人来替他作传记的，也就用不着我来"越俎代庖"了。

我和萧先生相识，是在民国十七年秋间。那时我刚从厦门集美中学转到上海，升任暨南大学讲师，教的是基本国文。开学不多时，国文系主任陈锺凡先生向我说起，国立音乐院教务主任兼代院长萧友梅先生（院长蔡元培先生是挂名的）托他找人代课，向我征求同意，我就毅然的答应了。那时的音乐院是借设在法租界辣斐德路毕勋路② 口的一座小洋楼内，房屋虽颇狭隘，地址却很幽雅，在花木扶疏、紫藤蒙密之下，时时传出琤琮的琴韵来，确是一个陶冶性灵的好去处。我初次和萧先生见面，他就说明所以请我代课的缘由，是因为原任国文兼诗歌教授易韦斋先生，不乐拘束，到西湖上去了。我看萧先生是一个瘦削的身材，高高的个子，上嘴巴上留着一点小髭须，穿着很朴素的西服，态度是相当严肃的，不期然而令人生敬畏之心。那时我还住在闸北，距离暨南和音乐院都相当的远。仿佛是十八年的春季，易先生回任了，由萧先生的介绍，和他见过面，彼此寒暄之外，也就各自散开了。易先生是没有耐性的，到了春光明媚的时候，他又伴着他

的老妻南君夫人，悄悄的溜向西子湖，到邓氏南阳小庐吟诗作画去了。他既不请假，又没有一定的归期，三番两次的仍由萧先生作主或他自己写信来找我代课。我这时才知道他们两位既是同乡，又是在北京师范大学（那时是不是叫师范大学或北京高等师范学校，恕我未加考查）的老同事，所有合作的歌词，大都是那时的产品；这友谊关系的深切，也就可想而知了。可是萧先生对于公私的界限，非常分明，代课缺课的薪金，他是毫不容情的两相抵扣；易先生倒也不在乎。后来萧先生索性答应易先生辞职，而正式改聘我来继任。这时我和易先生似乎还没有发生密切的友谊关系，不过我知道他对由我代课的那回事，是绝对没有什么芥蒂的。记得是十八年的秋季，我从闸北移家到真如车站对面的暨南新村，一连住下七年；中间除了"一二八"之役，曾经避居租界内，不到半年之后，便又披荆斩棘的回到真如村居去了。这时易先生住在海宁路，他告诉了我地址门牌，却并没有欢迎我们去拜访的表示。萧先生则住在辣斐德路的桃源村，距离音乐院院址不到几百步。我每逢星期三由真如到上海，下了课之后，萧先生总喜欢邀着我到他家里来闲谈，一杯牛奶红茶，几片热烘烘的蛋糕或面包，总得谈上个把钟头；等到夕阳西下，我才挟着皮包，跳上公共汽车转入北火车站，径自回到真如去。有的时候，萧先生也会用电话约着易先生同来茶话；不知不觉间我们便成了莫逆之交了。萧先生那时还没有结婚，大概总有些感着寂寞。我们也劝他早些物色一个伴侣，他却对这事仍是漠然置之，好像对于友谊上的安慰，胜过家庭似的。他极力反对我们依旧谱填词，主张我们自由作成长短句，交给他们来制新谱，这是非常合理的。当时我们的计划，是希望音乐院和暨大的文学院合作，来为中国音乐界和诗词界打开一条新路。我们一方面给音乐院学生以诗词的修养，一方面预备在暨大国文系内开设一些乐理的

课程，由易先生和廖青主③先生分任教授。似乎是在十八年秋至十九年春季，这计划才逐渐的实现起来，我改任暨大国文系主任，那时文学院长陈锺凡先生也表示同意。可惜我国乐教陵迟已久，一个学文学的人对这不很关心，后来遭到“一二八”的炮火，这计划也就成了“昙花一现”了！萧先生的主张却是一贯到底的，他想尽方法诱导学文学的朋友们去制作新体歌词，并且组织过一个“歌社”。他认为在中国文学史上，所有歌诗的体裁，是随着音乐而变化的。宋是“词”的时代，元明是“曲”的时代，现在应运而起的，应该另外换上一个面目了，我们不妨名之曰“歌”，来表示这一个新兴诗体。凭着这个目标做下去，那前途的光明灿烂，是可断言的。那时的社友，除了我们三人之外，还有傅东华先生等；蔡孑民、叶玉甫（恭绰）两先生，似乎也在被邀请之列。后来虽然没有多大的收获，但音乐院的同人，却都循着这条道路去发展，有的彼此合作，有的一人兼备：比如已故教务主任黄今吾（自）先生替我作的《玫瑰三愿》和韦瀚章先生所作的许多歌词制成曲谱；现任院长李惟宁④先生替我作的《秋之礼赞》、《逍遥游》、《嘉礼乐章》等制成大合唱；同学里面成就最好的，有华文宪、陈田鹤、刘雪庵、贺绿汀、钱仁康、陆仲任、邓尔敬等，都能够自已作词，自已制谱，蜚声于现代的东方音乐界。虽然这都是他们个人的天才发展，若说到主持风会，这开路的先锋，恐怕还是少不了要归功于萧先生的。

萧先生严于律已，天性是近于我国古来所谓“狷者”的。他对音乐院的经营和发展，是称得上“鞠躬尽瘁，死而后已”的！这绝不是我个人“阿私所好”，实在是“天下之公言”，后来必定会有人来论定的。我和音乐院的关系，自十七年代课起，直到二十九年的春季，才作形式上的脱离。这十二年中间，除了二十四年萧先生给过我一年的长假，让我到广州中山大学去，我和萧先生的

友谊，一面关心着音乐院的发展，在精神上是不曾间断过的。我看到院址由毕勋路迁到辣斐德路的西首，在那个临时院址的汽车间内，带着几个儿女住上半年，度过了“一二八”的逃难生活。在那一间仅可容膝的地下室内，整理完成了我在飞机轰炸下首先从真如挟着避入安全地带的先师朱疆邨先生遗稿，刻成《疆邨遗书》。我将要去广州的时候，看到正由萧先生苦心计划经营自己在市中心区建筑起来的音乐院；从广州回来之后，又在这庄严宏丽的新院址，教了一年多的书。接着“八一三”事变起来，萧先生督率所属职员，在兵荒马乱的最短时间，把所有的乐器图书，和教室及宿舍内一切家具，扫数运入法租界；接着在马斯南路⑤租了一座小楼，在炮火震天中，依然“弦歌不辍”；后来又迁入高恩路⑥，我才暂时的走开了。可怜一个素来主张以礼乐化民的文明古国，像这样一个国内唯一的音乐教育机关，在创办的初期，由鼎鼎大名的党国元老、当时身任大学院院长（或者那时是国立中央研究院院长，恕我记忆不真）的蔡孑民先生兼任院长，有了这个号召力，添上萧先生的苦干精神，只收得九个学生（这是易先生说给我听的，那时我还没有到上海），经过好几年的努力经营，虽然学生渐渐的“不远千里而来”，学额也增至百名以上，仍旧是借着别人的小房子，没有一座［自己的］校舍。经费每月也不过几千元，而所聘的外籍教员，就占去了［开支的］一大半，中间还经过了一两次的小小风波，幸亏萧先生能够以不折不挠的精神，忍耐着所有的痛苦，继续支持下去。后来他的妹夫王雪艇（世杰）先生做了教育部长，学生的成绩也着实惊动了一般社会上的人士，才引起了政府的注意，答应了一笔建筑费，择定上海市中心区的民权路，建起校舍来。萧先生那时已结婚了，也就全家移住在校舍的附近，有着小小的园林。我们下课之后，也常常到他家里去茶话的。在那建筑校舍的时候，我正准备着

去广州，听得有人造作蜚语，想把萧先生加以中伤；我总是对学生多方解释，后来也自然没有什么话可讲了。我们中国人，大抵都是这样的：在艰难困苦的当中，很少有人肯出来挺身负责，到了人家做得相当成功的时候，大家认为有利可图，就不免飞短流长的来攻击了！萧先生对于应付各方面的手腕，和宽宏豁达的气度，的确有些非其所长。我见他因了为学校省钱，自己刻苦到了极点；同时对于同事和学生们的要求，也就不肯随便的通融过去。就是对我的友谊，虽然非凡之好，但我逃难到辣斐德路寄住在那间空着没用的汽车间内时，他一样要我缴纳房租。我知道他的为人，是属于公私之辨的，所以对这丝毫没有什么意见。可是像这样的细微末节，看得太认真了，在这个马马虎虎惯了的中国社会，最容易得罪人；而且会妨碍着一个伟大计划的发展。我想萧先生为音乐教育尽瘁了一生，而生前还不免要受许多的挫折，恐怕就是为了上面所说的原因吧！

萧先生的身体虽然相当的消瘦，他却会自己留心保养，而且具有坚忍不拔的精神，对学问，对事业，都是非常感着兴趣而孜孜不倦去做的。他一面做院长或校长（中间曾改组为音乐专科学校），一面还要教书编讲义。当那"八一三"事变起来之后，他常常躲在一间小屋子里，亲自整理所有的图书，有时连饭都不回家去吃。他屡次计划着把学校搬到香港或桂林去，可是终于没有实现。他是个谨厚笃实的君子人，胆子相当的小；他忧虑着学校前途的危险，他更忧虑着他自己所处地位的困难，所以他的抑郁加深了，他的肺病也跟着袭来，终于和我分手不到一年，就与世长辞了！我听到他去世的消息，不免为之怆然！想写些文字来纪念他，当时因了环境关系，觉着有些不便，后来也就搁下去了。最近两年，他的夫人戚粹真女士，为着一点地产，到过几次南京，和我谈起萧先生的身后情形，就叫我想起古人所说的"廉

吏可为而不可为”的话来。觉得萧先生毕生尽瘁于音乐教育，为中国新兴乐坛播下了许多的种子，他的门人和同事，布满了全中国的音乐界，而他遗下的孤儿，连学习音乐的机会都没有；他所留给后嗣的一架钢琴，也因了维持家用而早已转归别人了！我想起他在两次遭受危难的时期，为了要维持学生的学业，和同人的生计，总是想尽方法去向各处张罗，总是实行与大家同甘共苦，我觉得这才不愧为真正教育家的态度。求之现代，恐怕再也找不出像这样的人来了！他经常很关心我的儿女多，负担重，在我那年从广州回到上海，被人家欺压得透不过气来的时候，他替我保留着原来的职位，而且由兼任改作专任，使我得以勉度难关，这情谊我是“没齿不忘”的！不过我所抚心内疚的，是我自己的顽钝无能，许多有恩于我的师友，我都没有力量去救济他们的后嗣，单凭这一纸空文来表示些追念，我真惭愧得无地自容了！（下略）

记萧友梅先生及其遗族

王　简

对于音乐稍感兴趣的，没有一个不知道中国音乐界有一位萧友梅先生，也没有人不知道他就是国立音专的创始者和校长。萧先生尽瘁于音乐教育凡十三年又二月，积忧，过劳，体质本来又不强健，于是可怕的肺病便乘机猖獗，竟使他一病不起，于1940年12月31日逝世。五年后的2月27日下午2时半，萧太太亦因操劳过度，心力交瘁，与世长辞于妇孺医院。遗下子女各一，皆幼小：子年才11，女只9岁，唯一之遗产乃书一堆而已，别无长物；幸美华小学教务长赵在明先生为一热心人，破例收此兄妹寄宿于校内。萧先生毕生尽瘁于音乐教育，为中国音乐界播下了许多种子，他的门人和同事布满了全中国的音乐界，他唯一遗留给后嗣的那座钢琴，也因维持家用而早已转归别人了。他遗下的孤儿女，竟连学习音乐的机会都没有。

（中略）

先生具有坚忍不拔的精神，对学问、对事业孜孜不倦，埋头苦干，常躲在小屋子里编讲义，整理图书，有时甚至连饭也忘了回家吃。先生律己极严，对音乐院之经营和发展，可称得上一声“鞠躬尽瘁，死而后已”！

先生是一个小心谨慎、铁面无私而有德国学者风度的教育家。他一直过了二三十年的独身生活，到了50岁以后，才悄悄的在杭州和戚粹真女士结婚。

萧夫人浙江嘉兴人，基督教徒，毕业于苏州景海师范，任教于上海工部局与南京女中。她为人豪爽坦白，对于音乐颇有修养，与先生之艺术见解相同，故伉俪情笃，生子女各一，子为勤，女为雪真。先生一生狷介，束修所入，不敷开支，身后一切负担皆加在萧夫人肩上。故自先生去世五年来，萧夫人一方面服务社会，一方面还要操劳家务。平日身体已不甚强健，再加操劳过度，已数度病倒，但犹勉力支持。直至最近，实在不能再行支持，竟一病不起。遗有一子一女，乏人照顾。

为了想明了这一对可怜的孤儿的生活情况起见，我最近特别到美华小学去访问了一次。赵在明先生招待我在会客室里坐下，便到里面携了这一对孤儿出来。赵先生说：美华是没有寄宿设备的，但因为他们兄妹俩实在无人照顾，所以也就破例让他们住在学校里；吃也在学校里，每月大概需要膳宿费七万元。

先生逝世后，家庭经济陷于困境。萧夫人为了维持家用，亦只得忍痛将先生所著之《和声学》数百册论斤头卖给旧纸商，其他遗书亦陆陆续续卖掉不少。现在剩下的尚有德文原版音乐理论书、和声学及哲学书籍不少，中国戏曲诗词一类书也不少；更有大量钢琴谱、乐曲谱、歌曲谱等。今夫人又死，剩下此一对幼雏，无以为生，故愿将萧先生遗书出让，借以维持兄妹两人生活。

虽非久远之计，然亦无可奈何也。

萧勤天性喜爱艺术，常常会哼些世界名曲，同时图画也画得很好；其妹也聪颖非常，在学校里很守规则。

我先问萧勤："你将来想做一个怎么样的人？"

"我……"他想了一想，"我要学爸爸，做一个音乐家，同时也要学爸爸那样的爱人。"

"雪真，"我问他妹妹："你离开了妈妈哭吗？"

"……"她先不敢响，还有点害羞。后来经赵先生在一旁解释给她听，才回答说："我想哭的。可是妈妈告诉我，她上天堂找爸爸去了，叫我乖乖的听赵先生的话，若是哭了，妈妈要不高兴的。将来我也要到天堂里去找爸爸和妈妈去……"

走出校门，望着那一片清净的天空，不知怎么，忽然觉得人生是太辛酸了！

经过萧先生教诲的学生为数不少，在国内教育界、电影界等都占着相当重要的地位。他们所以有今日，可以说是先生教诲之功。饮水思源，对此一对孤儿今后之生活及教育费，希望有以匡助。

萧友梅先生五年祭

鸿 倪

一、传略(略)

二、音专素描

提到这所上海的"国立音专"，没有人不想起萧友梅，提起萧友梅，也没有人不想到上海的"国立音专"。这两个固有名词有连带关系，因为音专是萧先生心血的结晶。现在让我们把这所举国称誉的国立音专，作一较为详尽的叙述：

音专创办之前，即民国十六年暑假前，萧先生所主持的北大附设音乐传习所，和北平艺专音乐系，都有随国立九校合并之议而被裁撤的趋势。萧先生不愿见乐教之忽然中断，乃急提出创办国立音乐院于上海的计划，得蔡元培先生的赞助，得以通过于

国民政府。惟当时政府致力北伐，国库异常支绌，仅支拨开办费2600元以应付一切设备，每月经常费亦为2600元。初赁屋于上海法租界陶尔斐斯路①，院长由蔡先生兼任，十一月招生上课，第一届学生仅23名。教授除兼教务主任及代理院长的萧先生外，有王瑞娴、李恩科、陈扆生、吴伯超、朱英、易韦斋、雷通群诸先生，此外只有庶务和书记各一名而已。

十七年迁址至霞飞路②，再迁至毕勋路，学生宿舍则设于辣斐德路的桃源邨。九月蔡兼院长辞职，萧代理院长。

十八年改组为国立音乐专科学校，仍由萧先生主持。名教授黄自，查哈罗夫(Zakharoff)，法利国(Foa)[富华]，胡周淑安、黄梁就明诸先生先后就聘，教务大振。学校丛书在商务印书馆陆续出版，并刊行《乐艺》音乐季刊，这是中国的第一种音乐定期刊物。

"一二八"战事起，音专所受打击可谓甚大，经费积欠达四月之久，尤令主持者难为无米之炊。风雨飘摇中幸得萧校长奋力撑持，否则恐早已关闭了。二十二年时局渐定，音专亦已恢复旧观。这时《乐艺》季刊已夭折，萧先生乃纠合同志，组织"音乐艺文社"，请蔡元培、叶恭绰二先生任社长，刊行《音乐杂志》。

二十三年政府拨给音专临时经费8万元，加入历年捐募所得的一万余元，已有自建校舍的能力，时市中心区在缔造中，音专乃在该区市京路上购地16亩，建筑了三层正校舍一座，两座练琴室和一座女宿舍，二十四年秋迁入。李惟宁、赵梅伯、萧淑娴、佘甫磋夫(Shevtzoff)、拉查雷夫(Lazareff)、苏石林(Shushlin)诸教授陆续受聘，初期教授吴伯超亦自海外归来，至是音专乃踏入其全盛期。

然而好景不常，烽火又起，"八一三"的炮声既作，市中心区沦为战场。遂又见国立音专扶老携幼，流浪于租界之内，重度其二

年前的飘泊生涯。萧先生已年逾五旬，而勇气倍增。他说"搬场是音专的家常便饭"，萧老先生对于指挥搬场也特富经验，所以一搬进法租界，立即安顿妥当。

这个学期教授黄自辞去教务主任兼职，遗缺由新聘教授陈洪兼任。陈君襄助萧老先生在困难的环境中开学上课，恢复了久经停顿的乐队，出版《音乐月刊》，并刊行《林钟》及丛书数种。在第一期的《音乐月刊》里，我们读到了这样的纪载：

"'我们不要悲观！'校长在补行开学典礼中对我们这样说。今年也居然有开学典礼，真是意料不到的事，这是十月十八日午后的事……他说'今年十一月是我们的音专建校十周年纪念的日期。回想以往十年中各种困苦艰难的情形，本来要在今年举行一个规模较大而深刻的纪念会，这件事目前自然谈不到了。可是，我们的校舍虽在炮火之下，我们已经把大部分的校具，全数的图书乐器，都安全地迁出来了……现在十周年纪念虽不能隆重举行，我仍筹备在十一月举行一个音乐会，一方面纪念学校，一方面以售票所得，救济遭难同胞……我们组织了一个乐队，希望能够常开演奏会，把收入尽数献给慈善机关……以前我们办过《乐艺》和《音乐杂志》，都中途停刊，不能继续，但我们绝不可因此灰心，我们应当再接再厉，有一分可能，做一分事业，所以现在我们又来创刊《音乐月刊》……总之，我们不要悲观，我们要积极准备，我们要建设一个更伟大的音专'！"

但上海不幸已沦为"孤岛"，音专的活动范围日蹙，《音乐月刊》出四期便无法继续了。后来连"国立"的招牌也不敢挂，改名叫做"私立上海音乐院"，聘黄兆鸿先生为校董会主席，并以陈白鸿（即陈洪）为校务委员会主席，萧老先生退入幕后主持一切。一度赴汉口（当时政府所在），经香港回沪时，在粤汉铁路上遭敌机轰炸，幸未受伤。回沪后音专完全采取蛰伏姿态，萧老先生虽

常抱病，仍继续讲其《朗诵法》和《旧乐沿革》（这两种讲义已油印成卷，惟未刊行）。

民国二十七年，"孤岛"尚有船可通，音专同人多主张内迁，或先办一分校于桂林，万一在上海无法继续，桂林方面立刻借尸还魂，弦诵可免中断，惟计划未为政府所采纳，日后卒被摧残，于今思之，诚千古一大憾事！

三、黯淡的一页

民国二十八年，"孤岛"上许多有血气的人都跑光了，炮声也愈离愈远，"孤岛"上颇有一点空虚寂寞的感觉。双十节街上没有人敢悬国旗，那天的中午，萧友梅夫妇约好了陈洪夫妇，在亚尔培尔路③上雅利餐馆里共午饭，庆祝国庆，同时也是庆祝他们两对的结婚周年纪念日。萧老先生上馆子请客，这是很少见的，于是他申明这里面的道理，他说并不是庆祝什么，实在是因为近来营养不良，未免口馋，故借此机会，大家吃一顿吧了。

民国二十九年，"孤岛"上更难于应付了！应付物价便大不容易。学校经费虽略有增加，但薪水依然是那一点点，拿它来对付当日的物价，"营养不良"又焉得不变本加厉呢！

音专自从市中心迁回租界，两年间又四易其校址：由徐家汇路而马斯南路，而高恩路，而爱文义路④，另在麦特赫斯脱路⑤设秘密办事处，"搬场是音专的家常便饭。"二十九年初常见萧老先生着呢长袍，带毡帽，裹围巾，身长而颈似乎更长，手挟黑皮包，一副黑边眼镜，唇上一撮黑胡子——这胡子他从"八一三"留起，自称为纪念胡子——在静安寺路跳下公共汽车，向麦斯赫脱路踱来，冒着北风，飘飘然像一根枯草。他踏进办公室，坐下来，第一个动作便是掏出手帕来拭鼻涕。在各同事的印象中他整年

在伤风。他的颧骨渐高，两颊渐深，但仍常带笑容，假门牙在黑胡子之下显得更白，嘴唇也失去了红润的血色。他的肺结核在酝酿着爆发，“营养不良”得到了预期的效果。

同年的深秋，有一天他忽患感冒，发热不退，起初疑心是“上海病”。但热度退去复来，来而复去，不久复来。医生劝他住进医院里去，他选择了一家比较廉价的体仁医院。他住在三层楼一间朝东北的病房，依然每天记挂着学校的事情，盼望每天有同人向他提出各种报告。

这时医生已经禁止他阅报。热度表和脉搏表扰乱着各人的心，接着是验血，验大小便，照爱克司光，忙乱了一阵；再接着是打强心针，打葡萄糖针，输血，又忙乱了一阵，其实这些都不过是徒增病人痛苦的“人事”而已，慈悲的死神已经在等候他，任何“人事”延迟不了他们的会见。

民国二十九年十二月三十日深夜，有人来敲我的房门，叫我马上到体仁医院。我起床披衣，在寒风中踉跄奔至体仁医院，见萧老先生已经入于惛愦状态，不断地喘息着，喉咙里不时发出鸦鸦之声。萧夫人在榻旁泣不可抑。不久喘息渐平，鸦鸦之声渐弱，仅剩鼻孔里有一息尚存。他双眼半闭，门牙外露，就在这状态中他渡过了阴阳的边界。东方的天空里现出鱼肚白的时候，值班的护士报告他已经断气，这样平凡地结束了这位中国音乐界元老的辛劳的一生。

他死前二天和我作末一次交谈。他怀念着天气那样冷，学生们如何考钢琴；他记起考试用的钢琴旁边有一个外通天井的门户，门户有一条长缝，北风可以飒飒地吹进来，吹着弹琴者的手，让它僵硬动弹不便。于是他关照必须用硬纸裁一纸条，把那条门缝封闭。没有想到这一件事竟成了他的最后遗嘱！萧夫人告诉我，他说过这件事之后至死没有言语，关于他的家庭，他

没有提到一个字，他也没有预立遗嘱。至于他的遗产，是两袖清风。

四、为人一瞥

论萧老先生的为人，可用“正，直，细”三个字来说明他。“正”是公私分明，不偏不倚，这在他办理事务上表现得最清楚。音专的财政，也许是全国学校最清楚的一家。萧校长除支薪外，还有60元的办公费。非法的利润，在他认为是一种最大的耻辱。在教务方面，他也一向不徇私情。音专因为全国只此一家，而且学额甚少，所以历届投考的新生特别多，而考取的每届只有一二十名。因此每次招考他都要收到许多介绍信，但无论是哪一位达官巨公的介绍，他照例置诸脑后，所以音专的学生个个都有真才实学，有许多人以为只要能在音专招生的榜上题名，便已经是一种资格。

因为“正”，所以养成他的“直”。他从来不敷衍了事，尤其是对于同事和学生。他又异常地心直口快，倘若你做错了事，他必须和你谈个明白，切实设法补救，决不拖泥带水，将差就错。了解他的人，都喜欢这一位真实的朋友，惟一般普通职员，或未免怪他不顾情面。音乐学生大多是感情热烈的青年，对于这位似乎过分严肃的校长，也都感觉得不易接近，而难免有曲解他的地方。他的外表有一点不入时，他的服装、容貌、谈吐、举止，以至于处理事情的方式，都令陌生的人发生一种辽远冷漠之感，而其实，他是最亲切不过的。下面特地抄录他在病中致教务处函数通，便可见他对于同学和同事的态度是如何亲切了：

查×××系旧制本科毕业，已修了分组必修科目五十

学分，未知核算新制，该得多少？今欲再入本科，须照新制办理。渠在学已满五年，将来如不能修了高级，亦可修了中级，如认为无须交教务会议解决，可以准其入本科。至选科生照章须候正科有缺额而本校需要时方可取录，但不妨先准其报名选科（不妨对其声明不一定录取）。前日所谈之被改入额外选科者准其再来考一节，系指其上学期英文或国文无班可入或不及格者言，其完全因无希望（如无故一律缺席等）被处分者不在此例。

此致

××兄

鹤　八月十九日

星期六上午有课之学生如每周许其往兰心戏院听乐队练习，似于缺课有关系，但查是日有课者颇多高级生（尤其是理论学生），抑设法将上午功课移往下午？如何办法请

酌定可也。此致

××兄

鹤　十月十二日

××兄

顷见大著，后面末页尚有空白，忽想起何不利用此地位将本校丛书书目排列入，借资宣传。但细查三十二种中忽发见××先生著的《诗学概要》已为商务印书馆编入国学小丛书内，自不便再编入本校丛书，故实际上少了一种，好在大著甚多，可否选出一种编入第三十二种或第三十种，便可不至漏缺。（或即用《乐音与乐器》如何？）兹将书目送上，即候

刻安

弟鹤手启　十一月二十一日

昨日接×先生电话，据言："欲在校授课而先生对他说已无

空闲教室，但礼堂除外。故欲征求弟的同意可否以礼堂作为×君授课之用”等语。今晨来校见总时间表内第三号课室星期三、六两日只有琵琶一小时，似可设法挪开，足够排×君个别教授共十三小时之用，弟意礼堂只宜于全班上课之用，如用作个别教授，则电灯煤炭定必增加许多，值兹经费拮据之际，在可以撙节范围内似应尽力节省，谅先生必以为然也。匆匆不尽，即候

刻安

弟鹤留字　二十三早十时

再：×君不日离校，新聘之职员现因患流行感冒症未能即日来校，在×君离校后新职员未到校前拟请×××君暂代办借书事项，特此奉

闻

顷见教务处通告仍用盖有校名之图章，谅系书记所误用。如无“教务处”图章时，可即饬人做一个，于发通告时以期划一如何？

读上面的几封信，萧老先生对人对事态度之如何亲切，可以概见，无庸赘述。同时也可见他对于一切校务的关心无微不至。

先生死后，行政院有令曰：“国立音乐专科学校校长萧友梅一生尽瘁乐教，成材甚众，迩年在沪维持校务，艰苦奋斗，积劳病故，弥深惜悼，应予褒扬，并特发恤金五千元，以旌贤良。”

五、作品和思想

某一次教育部令各国立学校教职填调查表，表中有作品一栏，音专钢琴系主任查哈罗夫在这一栏里聪明地写上了两个字：

"Good Pupils"⑥。现在要是让我们替萧先生填写这一栏，正可以仿老查的办法，写上"好学校"三个字。

上海国立音专便是萧先生的代表作品。他是一个音乐教育的实行者，而不是一位艺术家。若把他的艺术作品和他的教育作品（包括学校与学生）相比较，则前者不但显得数量贫乏，而且品质也不够高明。

萧先生的著作的确无多，可列表如下：

（一）理论

《普通乐学》 为学音乐理论的初步教科书（商务）

《和声学》 为初步和声教科书（自印）

《中国古代乐器考》 用德文写，未出版

《旧乐沿革》 音专讲义，未出版

《朗诵法》 同前

《国音歌韵》 刊载于"林钟"

（二）乐曲

《卿云歌》 前北京政府国歌

《春江花月夜》 钢琴舞曲

《新霓裳羽衣舞》 同前

《杨花》 歌曲集

我们应该重复申述一句：萧先生是一位音乐教育的实行者，而不是一位艺术家。至于他的艺术思想，他承认中国音乐比欧西落后了一千年，应该迎头赶上去，尽量采用欧西音乐的长处以为我用；完全放弃一班中乐家故步自封的"自杀政策"。他特用"旧乐"这名称来代表目前的中国音乐，否定它是"国乐"。二十八年他拟好一个复兴国乐的计划与实施办法，定出下面的七条纲要来：

（一）确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。

（二）训练学生，使之切实认清国乐之三个因素，区别其轻重，并教以如何将第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。（按第一因素为音乐之内容，第二因素为音乐之形式，第三因素为音乐之演出。）

（三）训练学生，使之深切了解我国固有之德性及目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具的精神、思想与情绪。

（四）训练学生使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神，思想与情绪，发挥于相当形式之中。

（五）训练学生，使之获得演奏乐器及唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。

（六）训练学生，使之明了现代中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。

（七）训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础⑦。

这七条纲要可以说是萧先生致力于音乐教育的一贯方针，也可以说是他的音乐教育观。他并建议于政府，延聘专家，整理旧乐。以为我国旧乐的丰富处，不在于理论乐律，亦不在于乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱，而历代词曲种类繁多，浩繁不亚于国故，必须由政府延聘专家数人，专司整理。惟此议未被政府采纳。他也建议过派遣留学生往欧美研究制造乐器，建议书也仅在档案中充作蠹鱼的口粮而已。先贤朱载堉以最大之聪明确定十二平均律，著《律吕精义》及《律学新说》，具表进献，结果仅遭“宣付史馆，以备稽考，未及施行”。今之读音乐史者，缅怀往事，感慨系之；将来之读音乐史者，读至萧先生之建议无效，当有同感。

六、尾　　声

今秋偶经虹桥路，步入万国公墓，找到了叶恭绰先生所题的"国立音乐专科学校校长萧友梅博士之墓"，黄土半抔，一碑依然。万恶的敌寇已灭，而先生未之知也。我不禁默为祷告，并为朗诵蔡前院长之"满江红"，谅先生最后数年间居恒悒悒之怀，可以一畅。词曰：

我中华，泱泱国，爱和平，御强敌，两年来博得同情洋溢。

独立宁辞经百战，众擎无愧参全责。与友邦，共奏凯旋歌，显成绩。

一转瞬间，已逾三个月。我国胜利⑧，亦已三个月有奇，而我提起笔来写这一篇文字，真有如"万感交集，无从下笔"。仔细把各种感想分析一下，集纳一下，觉得我们的乐坛仍然很需要有一位萧友梅先生。

然而先生死矣！再近几天便是他逝世五周年的纪念日，谨以这篇小文聊表纪念的心情吧，同时也希望"抛砖引玉"，有人来给他写一本详细的传记，因为萧友梅先生的事业和为人是值得后学者和同路人多多取法的。

1945年12月22日

回忆萧友梅先生

廖辅叔

辛亥革命以来，像萧友梅先生那样把音乐教育当作安身立命的事业，而且始终如一，到死方休的，算起来人数并不多。同他一辈的人物，如李叔同，曾经是创作新歌曲的开山，到了五四运动前一年，就已经在杭州虎跑寺做了和尚；王光祈，新文化运动以后研究中国律学和音乐史的专家，到了抗日战争前一年，就已经客死德国波恩。他们活动的时间都不及萧先生那么长，社会的影响也没有那么大。盖棺论定，萧先生可真够得上是中国近代音乐史上首屈一指的人物。当然，由于中国社会飞速的发展，到了后期他已经跟不上时代前进的步伐。但是饮水思源，萧友梅还是值得我们纪念的。听说中国社会科学院近代史研究所编写《中华民国史》将要为他立传，这篇回忆性质的小文章就算是萧传的参考资料吧。

香山萧家先前该是一个大族，我看过先生老家的一张照片，那是一座楼房，里面可以住上不少人。但是后来似乎中落了，所以萧先生留学日本的那段时期，在他考到留学生官费之前，要靠翻译来挣点生活费。那是这样的一种翻译：日本教师在那里讲课，他站在旁边跟着翻译。因为当时“大清帝国”的许多留学生，根本听不懂日本教师的话，必须花钱请一个翻译来传话。民国初年，他去德国留学，一开头就是官费生，生活应该富裕一些了。但是他的家庭不同意他出国，因为他有维持家庭生活的责任。解决的办法是他留学之后，要把官费的一部分节省下来，寄回中国去补贴家用。因此他在德国留学时期生活总比一般留学生俭朴。听我的哥哥说，他当时是在修道院里面租用一个房间，房租比城市住房便宜，又可以安心读书。中国从前的读书人为了安心读书，常常是寄寓在庙宇里面的。想不到萧先生出洋留学，依然继承了这个传统。

1906年萧先生加入同盟会。由于孙中山先生的活动已经受到清政府与日本政府的注意，随时有被追捕的危险，萧先生的住处因此成为同盟会的联络点。萧友梅是学音乐的，与政治可以说没有什么瓜葛，可以避开暗探的狗鼻子。据说孙中山先生与廖仲恺先生一班人开会的时候，萧先生实际上不可能像其他革命家那样指天划地，审时度势，于是萧先生就站开一边，抱弄廖先生的孩子，以便他们专心筹划革命大计。经过实践的考验，孙中山先生很欣赏萧先生的为人。孙中山就任临时大总统之后，他即被任命为总统府秘书。他的书房里一直摆着一张孙中山亲笔题着“友梅先生惠存”的照片。

德国大学生有一种传统的自由主义的习气，通称为“学院一刻钟”，意思是迟到一刻钟进入课堂不算迟到。我们的萧先生却利用这一刻钟让教师当面修改他的作业。他那种爱惜时间的习

惯是处处表现出来的。1916年他考取莱比锡大学哲学博士学位之后，由于第一次世界大战正在打得难解难分，海陆交通都陷于断绝状态，他不能立即返回，于是又转到柏林大学听课，并在歌咏学社(Singaka demie) 研究合唱艺术。他真的是把别人上跳舞厅、咖啡馆的时间都用到研究工作上面去了。

要在旧中国推广音乐教育，萧先生具有善良的愿望，至于促使他的善良愿望得以实现的，则是主张"以美育代宗教"的蔡元培先生。早在 1916 年蔡先生接任北京大学校长之后，就在北大成立了音乐研究会。但是真正谈得上发生相当社会影响，却是由于萧先生提议将音乐研究会改为音乐传习所之后。特别值得一提的是当时还组织了一个管弦乐队。这个管弦乐队，说寒碜是够寒碜的，全体成员只有十七人，其中有些人还是从前海关总税务司遗留下来的，但总算是我国人自己组织的管弦乐队，而且向群众介绍了西洋的器乐曲，甚至于交响乐。有一次徐志摩给学生讲英国诗人济慈的《夜莺歌》，认为学生"没有听过夜莺就是一个困难"，为了让学生得到一点对夜莺的实感，他建议大家去听萧友梅先生指挥的贝多芬的第六"沁芳南"(交响曲)。这在当时真可以算得是空谷足音呢。关于萧先生的作品的影响，值得大书特书的一件事，是 1921 年中国留法学生因反对中法反动派互相勾结，出卖中国国家利益，被法国反动军警逮捕的时候，陈毅同志在狱中高唱《卿云歌》，借以表示中国人独立不屈的气概。这首《卿云歌》的作者正是萧友梅。虽然这首歌被北洋政府选定为"国歌"以及其后出现的一些情况，使得对于这首歌的客观效果的评价成为一个较复杂的问题。但陈毅同志当时高唱这首歌曲是用作战斗的武器的，这说明这首作品有其积极的社会作用的一面。

萧先生对中国音乐的贡献，主要是在教育方面，创作仅居次

要的地位。他创作的旺盛时期是在1920年初到北京到他同时兼任北京几个大学的音乐系主任那几个年头。当时国内创作的新歌是很少的，为了教学需要，他往往是随写随教。1922年他的《今乐初集》和《新歌初集》先后出版，这在当时不能不说是一新耳目的盛事。虽然这些歌曲，特别由于那陈旧以至俗滥的歌词，加以在作曲技术上也不无可议之处，今天大都已经成为历史的陈迹。但是如果结合当时的历史条件看一看，这是将近六十年前编印成册的新歌，而且想一想新文学运动初期，胡适的《尝试集》也曾经算是呱呱叫的新诗，两相比较，似乎也不必求全责备了吧。至于他在教育方面最快意的一件事则是他经手创立了中国第一个音乐院。过去他虽然身兼数职，总不免是寄人篱下，甚至于引起别人的讨厌。实际上音乐这一门在当时的高等学校里面不过是附庸的附庸，有的称为图音系，有的称为音体系，有的还称为图工操唱。经过他的努力，北京女子高等师范学校的音体科终于两科分立，然而究竟还不能说是理想的专业教育机关。只有开办了独立的音乐院，才可以放手去干。但是说起来可怜，堂堂音乐院一个月经费只有3千元，一年之后，几经交涉，才增加到5千元，因此精打细算是做得相当彻底的，真是"一个萝卜一个坑"。教务主任加一个注册工作人员就是教务处。图书馆从采购、编目到出借全由一个人包办，当然更没有文化书、乐谱、唱片的分工，同时还要向德国定购乐谱，兼管代售，还要抄乐谱。虽然是穷打算，说到精兵简政，倒也是值得参考参考的。

要办好音乐院——后来又改为音乐专科学校，需要有一个得力的助手，即教务主任。最初萧先生想延聘青主担任这个职务，不久，黄自从美国回来了，这才改变了主意。聘请黄自，还因为黄自与黄炎培的关系，遭到国民党一些人的反对，只是由于蔡元培的点头，才算定局。也可见他处理事情总是出于公心，与蔡

先生兼容并包的办学方针是一致的。

音专5周年纪念刊编印过一张“学生家长职业比较图”，“商”的比例几乎占了一半，这显示出上海这个十里洋场的特色，对发展音乐教育来说是不相适应的。相当的一部分人，特别是有些女学生，来学的目的并不是放在音乐事业上。萧先生曾经感慨地说，一个学生在音专上了几年学，领到一张证书，只是添了一份嫁妆。为了改变这种状况，萧先生出了一个主意，发函各省教育厅，每省保送音乐学生若干人来音专学习，毕业后回原地方工作，以便促进各省音乐教育的发展。这样一来，“富丽堂皇”的高等音乐学府也有了远自边远省份来到上海的“土包子”。当然，不经过翻天覆地的社会主义革命，这种点点滴滴的改良决不能改变中国音乐教育的落后状态，更不能改变音乐教育的根本方针。时代的局限，阶级的局限，使先生不可能找到更好的办法。

“九一八”事变，蒋介石对外不抵抗，把祖国的大好河山拱手送给敌人；对内却借口国难，加强他的法西斯统治，派遣军训教官进入各学校。[萧友梅]眼看他惨淡经营的学校有人插手进来了，他老先生还想抵挡一下，结果当然挡不住。最后他向国民党教育部打一个秘密报告，请求调走这个军训教官。这是我替他起草的唯一的密件。报告上去，一直没有下文。哪里会有下文的呢？这简直是“与虎谋皮”！

1936年日本乐队指挥近卫秀磨来上海指挥那个外国人的管弦乐队，并来音专参观。为了表示“亲善”，他提出回国之后要送一架钢琴给我们。过了一些时候，我们收到日本领事馆的一封信，说近卫秀磨送给音专的钢琴已经运到了上海，请我们去商量交接手续。萧先生的答复却是拒绝接受。抗战期间汪精卫逃出重庆，投靠日本帝国主义，在南京组织伪政权，听说也曾企图

拉先生下水。因为我早已离开上海，说不出什么具体情况，只知道他始终在孤岛上维护着那所风雨飘摇的音专，一直到他逝世，保持了崇高的民族气节。记得从前上海有一家自来水笔公司曾经约请各界名流用它的产品题字，并把这些笔迹汇印成册，证明它的金笔特别适用于写中国字。其中有一张是萧先生写的，写的是于谦的《石灰吟》："千锤万击出深山，烈火焚烧若等闲。粉骨碎身全不惜，要留清白在人间。"作为近代中国辛勤创业的爱国的音乐教育家，他是体现了于谦这首诗的精神的。

萧友梅博士逝世四十周年纪念会上的讲话

贺绿汀

同志们，今天是我国近代音乐史上杰出的教育家、活动家和作曲家、上海音乐学院的创始人萧友梅先生逝世的四十周年纪念日。我们上海音乐界的同志以及萧友梅先生的亲属一起聚集在这里，以非常怀念的心情，隆重纪念这位在中国近代音乐史上作出卓越贡献的音乐先辈。应该说，这是解放以来举办的第一次纪念会。我想今后我们还会这样做，因为，他对人民作出了有益的贡献，人民忘不了他。

萧友梅先生原籍是广东中山县，1884年出生。早年曾到日本和德国留学去学习音乐。回国以后，从20年代开始，一直致力于中国音乐教育事业，先后担任北大音乐传习所、北京女子高等师范学校音乐科，北京国立艺术专门学校音乐系等单位的领

导工作。到1927年，终于创办了我国第一所高等音乐学校——国立音乐院。当时办学是很不容易的。首先，国民党不太重视音乐教育，先是不肯办，好不容易办了又不肯给钱，给了钱又给不多，这样，客观情况是十分困难的。可是，萧先生为了办好学校，不辞辛苦，到处奔走，一面延聘当时住在上海的著名欧洲音乐家以及优秀的中国音乐家如黄自、胡周淑安等来学校教课，一面制订学制，编写教材，出版杂志，尽力提高教学的质量。所以当时学校的规模虽很小，物质条件也很差，但是水平却并不低于当时的欧洲音乐学院。当年培养出来的学生，目前很多都成为今日我们音乐事业的骨干，肩负着建设新中国音乐文化的重任。想到这点，我们怎么能忘了萧先生对我国音乐事业所作出的卓越贡献呢？

在当时的办学中间，萧先生虽然重视西洋音乐技巧的传授，但是，对中国的民族音乐也是非常重视的。他不仅参加"国乐改进社"提倡国乐，还创作中国风格的乐曲来推动中国风格的音乐创作，甚至还在音乐学院内设立了民族器乐专业，规定本科生每人都要兼学一件民族乐器，并且自己还亲自上课，讲授"旧乐沿革"的课程。因此，有人骂他办的上海音专是"洋奴学校"，这是不符合实际的，他的一切工作正是以客观事实驳斥了这种无理的诬蔑。

再则，萧先生也很进步，很爱国。辛亥革命前，他加入同盟会。甚至为了掩护孙中山先生，不顾生命危险，把孙中山先生藏在自己家里，以躲避满清特务的耳目，后来还当了孙中山先生的秘书。到抗战时期，他也很有骨气，很爱国。1936年，日本侵华时首相近卫文麿的弟弟近卫秀麿为表示"亲善"赠送一架钢琴给音专，他坚决拒绝。他还参加了"国立音专抗敌后援会"，并组织同学创作抗战歌曲，组织演出队去前线慰问抗日战士。1940年，

汪伪想拉他下水，他义正辞严地拒绝了。

萧先生虽然离开我们已经四十年了，但他的崇高思想与品德以及他呕心沥血、坚韧不拔的办学精神，至今仍然闪耀在我们的心中，永远值得我们深深怀念和好好学习！

纪念萧友梅先生逝世四十周年大会上的讲话(摘录)

萧 勤

这次我荣幸地得到祖国的邀请，回来参加我父亲萧友梅逝世40周年的纪念活动。当我远涉重洋，重新踏上这阔别几十年的故土时，我感到十分的温暖和慰藉。这不仅是在这片土地上有我父母的遗骨，以及我许多仍然平安地生活在世上的亲人；更重要的是由于人民政府、中国音乐家协会、中国美术家协会以及许多文艺界的朋友们的真挚款待。这一切都使我感到，父母虽然不在人间，但祖国仍然是我的父母，大陆仍然是我的故乡。

由于长期在海外，使我对国内许多事有些隔膜。但我想，像我父亲这样一个艺术家，为了中国的艺术事业艰苦奋斗，鞠躬尽瘁，贡献了毕业精力；在打倒“四人帮”后，政府在落实文艺政策之际，能被如此隆重的纪念，实在是有很大意义的。这证明人民政府是尊重民族文化遗产，并要使之发扬光大的。这使我看到了

中华民族文化中兴的明显迹象，是非常令人鼓舞的；特别是使我们这些浪迹天涯的海外华裔艺术工作者们引以自豪的。

中国文化和文化人士在世界上享有很高的声望。就拿我父亲来说吧，许多人把他称作近代中国音乐之父。我扪心自问，这样的赞誉是有些过奖的。但是，透过这些即使是溢美之词，可以看到国际上对于我国音乐历史的尊重，说明中国音乐发展的历史是有内容有成绩的。因此，我以为，这不是夸奖某一个人。个人的成就不过是某一个时代某一方面成就的代表。萧友梅也好，聂耳、冼星海也好，以及当代中国许多有成就的著名音乐家们如吕骥、贺绿汀、已故的马可，还有许多我一时称呼不出名字的音乐家等等，他们都以自己的成就反映了我国音乐艺术的发展，并以自己创造性的成果，丰富和发展了中国音乐、乃至世界音乐的宝库。从这个意义来讲，我拥护中国政府提出的“百花齐放”的文艺政策。

我一定要把祖国文化艺术中兴的盛况，及各位前辈和朋友们为祖国文化事业艰辛操劳的刻苦精神带到海外去，让海外文艺界的朋友一同分享我这次重温祖国优秀文化传统的兴奋与快乐。

纪念萧友梅先生

——在首都音乐界纪念会上的发言

赵 沨

今天，在我们破除迷信、解放思想的今天，我们集会来纪念中国近代音乐教育的先驱——萧友梅先生，我认为是有重大意义的。

过去，有些时期，对于近现代音乐史的研究，时常有背离历史唯物主义的论点出现，这对于正确地总结历史经验，繁荣当前创作，都产生了消极的影响。

从世界观的范畴上说，萧友梅先生属于中国近代史上的革命民主主义者；同时，他的音乐思想中也渗透了不少儒家音乐思想。在他早年的政治活动中，充分地证明了这一点。在日本，他和中国民主革命的先驱者孙中山先生共居处。孙中山先生在广州(原文如此——编者)就任总统后，萧友梅先生先后任总统府秘

书、教育司科长。为了赴欧洲继续研究音乐，他才脱离了政治活动。后来，他把毕生的精力，放在发展音乐教育工作上，可以说是我国专业音乐教育工作的最主要的奠基人，为我国音乐教育工作做出了不可抹杀的贡献。

萧友梅先生在作曲方面的成就也应该充分给予肯定。虽然，像萧淑娴同志曾经告诉我的那样："萧友梅先生在北京时，忙于好几个学校的教学行政工作，像女师大音乐系、北京大学音乐传习所等，由于当时军阀统治，内战频仍，教育经费经常被军阀移作战费，为此，他不得不经常奔走呼吁，以求能把这些学校维持下去，故而没有时间专心致力于作曲，但他仍然为了教学的需要，创作了不少的作品。"

萧友梅先生的创作，充分表现了他的革命民主主义的思想，如：《五四纪念爱国歌》、《北京女界联合会歌》和《中华好》等，都是最好的例证。

萧友梅先生的音乐思想，在他的一篇《关于我国新音乐运动》（答记者问）一文中作了很清楚的阐述。他一方面很重视音乐的社会功能，对传统音乐也注意其历史价值和时代思潮的问题；另一方面，他很重视社会音乐生活，主张发展音乐事业要从培养师资、奖励天才和鼓励集团唱歌三方面着手。在音乐形式上，他重视音乐的民族特点，并认为无论是"改造旧乐"或是创造一个新的国民乐派，都"不能把旧乐完全放弃"，并认为"搜集旧民歌"和"搜集民曲小调"、"整理旧剧"和发展新创作是发展"新时代的民众音乐"的四条必须采取的措施。

萧友梅先生在他自己创作实践上，也是遵循了这些主张的，如：他写的可以说是我国的第一首钢琴音乐的《新霓裳羽衣舞》（原文如此——编者），从结构上说，他采用了传统的序、遍、尾声的结构，在音调、和声和织体上也力求具有一定的民族特征，应

该说，这在当时的历史条件下都是十分难能的。

过去有人认为，萧友梅先生的创作没有在人民的音乐生活中发生很广泛的影响；又说他在音乐教育方面主要是照搬欧美的音乐教育体制等等。我认为，类似这种说法都有一点离开了当时的历史条件来考虑问题的缺点，甚至可以说这些缺点是当时历史局限性的必然。如果考虑到在当时国家处于帝国主义的胁迫之下，人民处于水火之中，在先进的知识阶层中，人们到处去追寻救国、救民的道路，从而“实业救国”、“司法救国”、“教育救国”各种各样的主张都应时而生，萧友梅先生在当时，在政治上追随孙中山先生，因而写出了像《国土》、《国耻》、《国难歌》、《国民革命歌》、《从军歌》等一系列爱国歌曲。在教育上，他追随蔡元培先生，除了大力提倡美育教育之外，强调音乐“移风易俗”的作用，并且用自己的创作直接反映了当时的反帝、反封建的政治思想。只能说限于当时的历史条件，他的音乐活动还不能和当时的人民群众的革命运动相结合，因而他的这些主张和愿望和其他一些志士仁人的愿望一样，还不可能完全得到实现。正如列宁同志所告诉我们的：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”（见列宁《评经济浪漫主义》，《列宁全集》第2卷第105页）从这一点来考虑：第一，萧友梅先生在当时是站在革命民主主义的立场上的，这决定了他对人民的态度；第二，从他的音乐创作，特别是音乐教育工作的成就来看，他是作了一些前人所没有作出过的事业和贡献的。因此，充分肯定萧友梅先生在我国近代音乐事业上的贡献，肯定他在我国近代音乐史上的历史地位，绝不能用后来的条件和成就来衡量一个历史人物，这才是我们应该遵循的历史唯物主义的立场和观点。

让我们认真地开展一个“从孔夫子到孙中山”、在近现代音

乐史上"从萧友梅到聂耳"的研究运动吧！这对于我们建设社会主义的民族的新的音乐文化，是有着极其重大的意义的。

萧友梅与北大音乐传习所

谭抒真

北京大学音乐传习所是我国最早的、也是第一所音乐教育机构。它的前身是音乐研究会，创办于1919年1月，于1922年改名为音乐传习所。当年北大音乐传习所的人不论是教师或是同学，现在在国内的大概只剩我一个人了。我记得有个同学叫罗迥之，比我大几岁，当时我担任小提琴独奏，他替我弹伴奏。解放后在武汉中南音专教钢琴，后来也作古了。还有一位当时的老师穆志清先生，解放后在成都四川音乐学院教课，前几年去世了。

1922年我在北京汇文学校上学，并在外面学提琴。后来有人告诉我北京大学附设音乐传习所有小提琴课，我就去了。学校就在沙滩北面叫四眼井的地方，在一条小街上。房子很古老了，走进门有十几步往下走的台阶，外面的马路反而比房子高得多。

那房子很小，是明朝的建筑，有两个院落。前面的院子没有南屋，只有东西两屋；再进去有东屋、西屋，都是教室，房间很小，北屋有三间，东间就是萧友梅先生办公室，西边的两间是打通了的，供乐队排练之用。我在办公室见到了萧先生表示要想学小提琴，他欣然同意。学费很便宜，一学期只有一块钱，而我在外面跟外国人上一次课就要五块银元。萧先生以为我才开始学琴，所以没有给我派最好的教师。当时最好的教师是赵年魁、全树荫。我的老师叫穆志清，就是前面提到的解放后在四川音乐学院教学的那位。他主要吹黑管，也会拉小提琴。上课就在西屋。当时天气已很冷了，还生了个火炉。传习所的那批教师原是前清慈禧太后的乐队成员。他们从10岁左右招去受训，最大不过12岁，学器乐的多数是满洲人。他们由意大利教师训练，还教他们固定唱名法。那时我正在学《开塞》(Kazser)，穆志清先生听我拉琴后说："阁下，你拉得不错，我主要是吹黑管的，琴拉得并不怎么样，我倒是能唱给你听。"后来上课是他唱我拉，他唱的音很准，不论多少升降记号，我很佩服。萧先生不常遇到，刘天华先生却经常看见，因为他也拉小提琴，有时和我谈谈。那个学期开音乐会，节目有赵年魁先生和我的提琴独奏。教师乐队由萧先生指挥，演奏了贝多芬《第五交响曲》，全体乐队成员都是旗人。演出地点在北大第三院的大礼堂。我们离三院不太远，去时先到传习所，大家帮着扛乐器，其中还有个低音提琴。会场灯光不亮，台上挂的是煤气灯，音乐会的前半场是独唱、独奏节目，后半场是管弦乐，萧先生作为指挥，穿的是西装礼服，演奏员都是长袍马褂。我只有长袍，没有马褂。赵年魁戴了个大礼帽，就像现在西藏人戴的那种帽子。他上台首先把帽子摘下，鞠个躬，然后再把帽子戴上演奏。

还有一件事就是在东华门大街的真光电影院开的那场音乐

会，别的节目我已记不清，只有萧先生的那首《新霓裳羽衣舞》，至今还未忘。萧先生自己亲任指挥，乐队队员除了原有的那些人外，还有一位首席小提琴是俄国人，叫托诺夫① 。这首乐曲虽然用外国乐队外国乐器演奏，它的音乐效果却完全是中国味道，所以给我的印象特别深。我从前小时候各种民族乐器都学过，没想到长笛吹出来的音色和中国笛子一样优美，感到很惊奇。那时我每次听了音乐会都要写日记，写心得、感想，甚至写点小文章。那次音乐会的感想我引用了两句唐诗，叫做"此曲只应天上有，人间那得几回闻"。

《新霓裳羽衣舞》1923年正式出版的单行本是钢琴曲，我那次听的是管弦乐，但是管弦乐的谱子现在找不到了，很可惜。

1927年春天在上海发起创办新华艺大，我也是创办人之一，地址在打浦桥。大约五六月份萧先生来上海，他写信给我，预备筹办音乐院，希望和我面谈。这封信是用毛笔写的，我曾保存了好多年，后来遗失了。萧先生那时住在陶尔斐斯路，与山东大学校长杨振声先生住在一起（杨先生也是为了筹办山东大学到南方来的）。我在那里见到了萧先生，他告诉我说北京的音乐系不办了，因为那批教师教学水平不高，不符合萧先生办学的要求，而上海人材多，外国音乐家也多，所以他到上海来办学。那时我来上海已三年了，情况比较熟悉，他问我上海有哪些音乐家，我说你最好去找工部局交响乐团的梅百器(Paci)② ，社会上有名的音乐家他都熟悉。后来音乐院找到的教师查哈罗夫、法利国[富华]、苏石林等人，都是第一流的音乐家，但是国立音乐院头一年的小提琴教师不是法利国，而是安塔波尔斯基，因为1927年到1928年春天法利国回意大利度假了。

1929年我从日本回来，曾去看望萧先生，那时学校在毕勋路(现汾阳路)，他带我参观了乐队还看学生上课。往后看到萧

先生就少了，那时乐队中没有中提琴，我和一位从日本一起回国的同学一起学了几个月的中提琴，老师是盖尔索斯基。因为学费要25元，那位同学起先还不肯学，由我代他缴了学费，还借给他中提琴，但是他学了两次就不去了。1928年春天国立音乐院第一届学生音乐会，我担任中提琴独奏，查哈罗夫伴奏。从这以后我与萧先生就没有联系了。

难以忘却的回忆

——怀念萧友梅先生

丁善德

流逝的时光，不断带走我的一些记忆和印象，而有一些却像溪流里的石块，越来越清晰。萧友梅——我的老师、我国音乐教育事业的奠基人，虽然早已离开了我们，但他的音容笑貌却一直活生生地留在我们脑海中。

萧友梅先生曾留学德国。德意志民族素有的严谨作风，对他不无影响。他非常珍惜时间，不苟言笑，从不无事闲聊，与学生的接触很少。大家私下叫他“staccato”。一次，我有事去找他。到他家后，我站在客厅里等候他。经过通报后，他从楼上下来，就站在楼梯旁同我讲话，听明我的来意后，说声“再见”，便转身上楼，没有一句多余的话。但他决不是那种刻板、冷漠的人。他对学生很爱护关心，有深厚的感情，有时还很富有幽默感。我跟他

学过一年和声。他改题一丝不苟，讲解形象生动。一次，他给我们讲和弦转位，有的同学听不懂，他就说："从主和弦原位到第一转位，变成 I_6 和弦，不能因为低音是 mi 了，就把它当作III级和弦。譬如我萧友梅，把鞋子脱掉顶在头上，还照样是我萧友梅。"大家都笑开了。然而，作为他的学生，我感受最深的，还是他对学生深挚的帮助和殷切的期望，尤其是他那热切的爱才之心。

1928 年 6 月，他和蔡元培创办的上海国立音乐院登出了一则招生广告。当时，我在昆山上中学，对音乐十分喜爱。中学校长对我说："蔡元培、萧友梅都是德高望重的有识之士，他们办的学校不会错，你去报考吧。"由于接触有限，我对民族音乐比较熟悉，对钢琴、小提琴等则一窍不通，音乐基础比较差。入学考试时，我弹奏了几首琵琶曲。萧友梅亲自听了我的演奏。他在问了我一些问题后，认为我虽然不会小提琴、钢琴，但琵琶演奏得很有乐感，因而表示满意。我就这样被录取了，成了该院早期的学生。萧友梅办校并没有照搬外国的一套。当时音乐院的课程设置，虽然以学习西洋音乐为主，但同时专设有国乐组。可见他对民族音乐也是重视的。我入学后开始就是以琵琶为主科。

钢琴是我的副科，但我很用功，进步快，一学期下来，就转为以钢琴为主科。第二学期，更是进步飞快，学期结束的时候，萧友梅要选我到广播电台演奏。这简直是我做梦也不敢想的。不管怎么说我进步快，起点毕竟太低，学习时间又短，程度比我高的大有人在。但萧友梅却认为我音乐表现好，选上了我。在这难以置信又不容置疑的事实面前，我除了感激他对我的信任和关注外，尤为钦佩他那么出众的识才用人的睿智和果敢。

1929 年，我进入第二学年的时候，钢琴系新来了一位查哈罗夫教授，他是著名的俄籍钢琴家。当时学生可以自选老师。开学前，学校公布每位教师的课时，任学生挑选。我何尝不想要个

好老师，但一看其他教授都教十二个学生，而查哈罗夫只教七名，不少程度深的同学又都选了他，自己水平不如他人，就不敢再存那份奢望了。不料，在公布的名单里，我竟是查哈罗夫班上七名学生之一！别提当时有多高兴了。我知道，这又是萧校长的主意，想必是他作的安排。如此厚爱，怎不叫我刻骨铭心。

萧友梅对那些有才能的穷学生总是尽力帮助。与我同时入学的冼星海，因为经济困难，想半工半读。他会吹单簧管，萧友梅为他联系了"工部局"乐队，并亲自带他去报考。只是因为当时这个交响乐队里全是外国人，中国人没有极高的水平根本进不去，萧友梅也就爱莫能助。

萧友梅办校确实具有发展我国音乐教育事业的雄心和魄力。他不仅不拘一格地招收有音乐才能的学生，而且不惜代价聘请最好的教师。为了说服查哈罗夫出任，他不仅"三顾茅庐"，而且破格优待即为一例。鲍里斯·查哈罗夫曾在圣彼得堡音乐院当了七年教授，后随妻子——著名小提琴家塞西莉亚·汉逊在世界各国巡回演出。在日本闹离婚后他到了中国，去向一时未定。萧友梅第一次上门请他时，他不无嘲讽地说："我能为中国的钢琴学生做些什么呢!?"当时中国钢琴学生的水平还很低，一般只能弹些小奏鸣曲，难怪这个高手不乐意任教。但萧友梅理解他，并深信"精诚所至，金石为开"的道理，一次不成并不气馁，又两次三番登门，请他帮助提高中国的钢琴水平，萧先生终于打动了他。当时，音乐院一般教授的月薪是200元，查哈罗夫作为特约教授拿400百元，和校长萧友梅一样多；一般教师教十二个学生，他教七个。由此可见萧友梅的求贤之心。值得庆幸的是他的这番心血没有白费。查哈罗夫来校后，学校的钢琴教学水平提高很快。他不仅教授钢琴演奏技巧，而且向学生介绍大量世界钢琴文献，大大提高了学生的演奏水平和音乐修养。根深叶

茂，今天上海音乐学院具有世界第一流的钢琴教学水平，和查哈罗夫等人的贡献是分不开的。1960年，我担任波兰肖邦国际钢琴比赛的评委时，与苏联钢琴家涅高兹相遇。他大为困惑——中国这个东方国家，对西方艺术竟有这样深的理解和技巧，总有什么历史背景吧。我就直说了："中国多亏在1929年请到了查哈罗夫教授。"他一听跳了起来，嚷道："是不是鲍里斯·查哈罗夫，我找了他好久，原来他到中国去了，难怪中国钢琴水平这么高。"查哈罗夫对我国钢琴艺术的贡献是不可低估的。

我跟查哈罗夫学了六年，当他的学生不容易，但很痛快。上课时，哪儿弹错了，或不符合要求，挨骂、被拧脖、按肩膀、敲脑袋是家常便饭。我知道他是恨铁不成钢，只恨自己不争气；弹得好了，他就喜形于色，拍肩、搂抱，十分爱抚，我也感到痛快极了。每当我参加学校音乐会，结束时他一定要找到我，有成绩就表扬，有不足就批评。我由衷敬爱他，怕惹他生气，因此上他课思想负担很重，课前吃不下，睡不香，听到他的脚步声，心发紧，手发颤。然而，全靠这位严师的悉心指教，六年后，我获得了钢琴系高级毕业的文凭，成为第一个在全国公开举行个人钢琴独奏会的中国钢琴家。

查哈罗夫在教学上丁是丁，卯是卯，不讲半点情面。当时学生专业课学满40个学分作为中级结业，可以取得专修科毕业文凭。萧友梅有个妹子叫萧婉恂，她已经学了38个学分，如果钢琴考试通过，可以专修科毕业。考试时，查哈罗夫先听了李翠贞的演奏，给她打了60个学分。考试成绩100分作为高级毕业。轮到萧婉恂了，听了她的演奏，查哈罗夫摇头了，他说："她这38个学分哪里来的，我看她只有18个学分的程度。"萧婉恂毕业不了，就此辍学。查哈罗夫不会不知道她是校长的妹子；萧友梅也从来没有过问此事。可见一个铁面，一个无私。

萧友梅不仅请了查哈罗夫这个最好的钢琴老师，还请了最好的小提琴教授、大提琴教授、长笛教授、作曲教授、声乐教授等；他不仅请最好的音乐教授，连文化课的教授也都请最好的。工部局交响乐队的水平在远东居于首位。萧友梅把它的首席小提琴富华、首席大提琴佘甫磋夫及其他首席乐师一一请来任教；黄自留美归国不久，他就慕名上门，请他担任理论作曲教授，后来兼教务主任。著名声乐家苏石林也应邀任教；语文老师龙榆生，是当时有名的词学专家，英语教师梁就明是留学回来的硕士……

国民党政府根本无心顾及音乐教育。学校经费少，校舍小。但萧友梅本着发展我国音乐教育事业的高度责任感和强烈事业心，不知疲倦地工作着，不屈不挠地奋斗着。学校终于越办越好。每举办一次音乐会，都给人耳目一新的感觉。短短几年功夫，学校从无到有，很快走上正规，距离世界水平越来越近。我在校七年，眼见它日新月异的变化。

上海国立音乐院成立于1927年，后改名国立音专，解放后名上海音乐学院，是我国最老的音乐学府。它仍在稳步提高，世界上越来越多的国家承认它，赞誉它，它像摇篮一样，把一批又一批优秀的音乐人材贡献给社会。他们中不少人是驰名中外的音乐家，是新中国音乐事业的中坚；他们遍布在祖国的四面八方，为我国音乐事业辛勤耕耘。历史不容割断，没有昔日上海国立音乐院打下的牢固地基，就不会有今天上海音乐学院这座壮观的大厦。在我国音乐教育事业欣欣向荣、大有希望的今天，我们不会忘记你，上海国立音乐院的创办人，我国音乐教育事业的奠基人——萧友梅。老师，你的未竟事业后继有人，你的可贵精神正在发扬光大，你可以笑眠九泉了。

忆萧友梅先生
与抗战初期的上海国立音专

陈　洪

我与萧友梅先生共事从1937年8月起至1940年12月止。这段时期就是我这里所说的“抗战初期”。《音乐研究》和《音乐艺术》编辑部要我写这段史料，史料贵在客观与真实，但我手头几乎完全没有当时的资料，现在只能搜索枯肠，点点滴滴地回忆出来，遗误在所难免，也难免有主观成分，务请同志们加以谅解和给予指正。

第一个印象

1937年仲夏，我在广州突然接到萧友梅先生自上海音专的来信，征求我的意见，是否愿意去上海音专工作。7月下旬我第

二次接到他的来信并附聘书，聘我当音专教授兼教务主任。我和他素昧平生，他从何知道我的？何人介绍的？我至今还不了解，也从来没有去追问过。

这已是芦沟桥“七七”事变之后，淞沪一带形势紧急，烽火迫在眉睫了。7月底我抱着试一试的心情，经香港乘船赴沪，按期于8月1日到达，当天我就到“市中心”国立音专去报到。

“市中心”位于上海北郊江湾区。国民党政府原欲在上海租界的周围建立一个“大上海”，并选定江湾为“市中心”，市政府就设在这里，又号召各学校在江湾建校，音专于1935年在市政府附近新建了校舍。这里环境优美，人烟稀少，空气新鲜。新建的校园相当美丽，如果加上荡漾的歌声和悠扬的琴声，那就的确有点像所传闻的“象牙之塔”了。但我到达的第一天却什么声音也没有，一片寂静。我急步走进大门，便看见一座三层主楼，面对着大门，主楼前竖立着一支高高的旗杆，旁边有青翠的松柏，树下一块石碑刻着“蔡元培先生手植”。主楼是办公室和大大小小的教室，右边连着一个演奏厅，厅中有一个矮矮的舞台，结构也颇精致。楼里似乎没有人，我却找到了我的办公室，因为门上已贴上我的名字，只是没有钥匙进不去。我便走出这座楼去找萧先生的寓所，楼外的学生宿舍和琴房等则无暇参观了。这是我第一次进入音专在江湾的校园，也是最后一次，因为不久它就被日寇占领了。

萧先生的寓所离校不远，是他租赁的一座小洋房。附近还有若干座类似的小洋房，也都是音专教师住的。萧先生在他的客室中会见我。他约有五十出头，中等身材，瘦削，头盖显得大而下巴尖，额骨突出，戴黑框眼镜，双目炯炯，胸部扁平，不时咳嗽，一望而知他身体欠佳，可能有肺病。他说一口流利的普通话，而当他发现我普通话说得不好时，便改用广东话和我交谈。他原

籍广东中山县。

寒暄之后，话题立即转入搬场。他说："一切都已准备就绪，明天就搬。音专在搬来江湾之前，自己没有校舍，那时在上海租界内就是东搬西搬的，搬场是音专的家常便饭。"话题转到我的工作问题，他嘱我暂住法租界亲友家里，明天搬场后在新校址会面再详谈，我便向他告辞。这次他给我留下一个印象是：说话坦率、不事掩饰；虽健康欠佳，但有魄力，对时局并不胆怯。我被他这种精神所鼓舞，对音专的前途也就乐观起来。

"搬场是音专的家常便饭"

8月2日，音专由"市中心"搬到法租界的徐家汇路来了①。不久又搬到马斯南路，后再搬到高恩路，最后搬到爱文义路，两年内搬了四次。我索性在这里专门叙述一下搬场的事。

徐家汇路原有一家私人的骨科医院，停业了，音专租下它的房子作为避难校舍。这里是法租界的西南隅，隔一条小小的河浜就是"中国地界"了。音专这时只有一百多学生，全部走读，房屋勉强够用。我同注册科凌宝珩先生(女)把课表排出来，文化课和专业课都能开，只停开了政治课和体育课。凌先生有眼疾，只能用一只眼睛工作，而工作效率很高，为人忠实可靠，认真负责，(可惜于前两年去世了！)在事务工作中，则多得力于当时的工友王浩川同志，他是一位很老实而肯干的同志，听说他目前仍在上海音乐学院。

在徐家汇路这个"偏安之隅"维持不到半个月就有变化了。8月13日星期五(迷信的人说这是个不祥的日子)② 傍晚，我独自在辣斐德路朝东走，抬头只见一架国民党的飞机正在空中盘旋，它突然扔下一枚炸弹来，我眼见炸弹落下，并隐约听到轰

的一声响，第二天才知道炸弹落在最热闹的大世界广场上，死伤了许多人。据说它原是要去炸日本鬼子的，因技术失误，炸弹落到同胞头上来了。接着国民党军队和日本侵略军在租界周围展开战斗，短兵相接，枪声卜卜可闻。骨科医院与战场仅一浜之隔，在楼上可望见两军对垒和国民党军节节败退的伤心情景。日寇还向法租界开枪，打死了在河浜沿岸水塔上看热闹的一名白俄。至此，骨科医院已处于危险地带，音专乃不得不作第二次搬场。这次搬到离"中国地界"稍远的马斯南路，在那里租下了一所较大的住宅作为校舍，虽勉强能上课，但比起骨科医院来就更局促了。

几个月后，萧先生认为过度集中则容易引起敌伪的注意而被一网打尽。因此他提出"化整为零"的方案，实行第三次搬场。法租界西头有一条僻静的高恩路，音专在这里租了一座三层楼的洋房作上课用，另在福履理路租一层楼房供总务部门使用，又在西爱咸斯路③租一层楼房，用以贮藏图书和唱片。(见编后说明〈一〉)萧先生每天在图书室中办公，兼任图书管理员。每天到这里向他汇报工作，这样度过了1938年和1939年的大半年。

上海滩上的谣言越传越盛，传说日本人有可能先拿下法租界，对公共租界还不敢遽然下手。同时高恩路的邻居嫌我们吵闹，要求安静，我们乃决定撤离法租界，在公共租界另觅栖身之所，于1939年冬第四次迁至卡德路口爱文义路的一座破旧楼房中。这里环境异常嘈杂，门外的有轨电车终日车声隆隆，严重妨碍上课，音专的处境是每况愈下，在这座破楼中几经风雨，直到抗战胜利。

在"孤 岛"中

"八一三"以后，上海租界与外界的地面交通统统被切断，于是租界变成了当时上海人所谓的"孤岛"。音专的经费按月由国民党政府从汉口(后来从重庆)通过地下钱庄汇来，公文也能通过国民党的地下组织传递。日本人和汉奸不但在租界外无恶不作，迫使大量难民流入租界，而且在租界内也不断制造恐怖事件，暗杀和绑架的事时有所闻。沪江大学校长刘湛恩先生就是于1937年底(或1938年初)在马路上被暴徒杀害的。这时期上海几所国立学校的负责人每月举行一次秘密碰头会，借以交流情况，研究对策。音专总是由萧先生和我去参加，有时我单独去。交通大学出席的是黎照寰校长，复旦大学是杜佐周教务长，医学院是颜福庆教务长，此外还有暨南大学和商船学校等代表。这几所国立学校都没有迁入内地，后来在内地陆续开办起来的交通大学、复旦大学、音专，都是另起炉灶的。

尽管环境如此险恶，音专还是积极地做了一些事。在高恩路校舍中补行开学典礼时萧校长说："我们不要悲观……今年11月是我们音专建校10周年纪念日期，回想以往十年中各种困苦艰难的情形，本来要在今年举行一个规模较大、较深刻的会来纪念它，但这件事目前自然谈不上了。我们的校舍虽在炮火之下，可是我们已把大部分设备和全部的图书、乐器都安全的搬出来了……我们准备在11月举行一个音乐会，一方面纪念建校，一方面以售票所得救济遭难同胞……。我们组织了一个乐队，希望经常开演奏会，把收入尽数献给慈善机关……我们应当再接再厉，有一分力可能做一分事业，所以我们现在又来创办《音乐月刊》……，总之，我们不要悲观……我们要建设一个更伟大的

音专。"

《音乐月刊》出版了，由我主编兼校对员。但只出了四期，便出不下去了。于是改出一个不定期刊《林钟》。乐队成立了，但只排练，不能演出。"救济难童音乐会"于1939年5月4日才借美国教堂举行，听众满座，收入不差。此外又做了一件有意义的事——修订教学大纲。新的教学大纲比较完整，提高了教学水平。其中由拉查雷夫教授执笔的钢琴教学大纲订得最详尽，要求较高、较严。

萧先生带我去谒见了音专的第一任院长（音专原称国立音乐院）蔡元培先生，他年事已高，不能过问音专的事了，但仍然是音专的精神支柱。我们又为交涉教员之事，一起去找工部局乐队的领导人梅百器(M. Pacci)，因为音专有不少器乐教师是他的乐队成员，最好和他打个招呼，以免他从中作梗。另外还希望他同意音专的同学每周免费去参观他们乐队的彩排。

音专迁至租界后未挂过牌子，对外用"私立上海音乐院"的名义（见编后说明〈二〉），还刻了个假图章。萧先生自称"萧思鹤"，又叫我改名为"陈白鸿"。学校需要在法租界工部局注册，否则不许开办。他同我去工部局找到了华人教育处的处长法国人格罗布阿(Grosbois)，萧先生在介绍我时说："这位就是私立上海音乐院的负责人陈白鸿先生，他是留法回来的，能讲法语，以后有事情请和他联系。"其实什么"私立"不"私立"格罗布阿心中完全明白。但他也问起经费来源，萧先生捏造了一位董事长——音专英语教师梁就明先生的丈夫黄兆鸿。格罗布阿是只能用一只假手拉小提琴的人，对于音乐学院的设立戒心较小，因此同意注册，事情就这样唬弄过去了。

于是学校表面上由我负责，萧先生退居幕后。自刘湛恩校长遇刺身亡后，萧先生预感到租界不是安全之地，而这场战争也

决不是一两年所能结束的。1938年暮春，他决定去汉口向国民党的教育部请愿，将音专迁往桂林，或在桂林先办个分校，一旦音专在上海呆不下去，桂林便是一条退路。这时“孤岛”与香港之间尚有海路可通，萧先生乘船去香港，经广州，由粤汉铁路到汉口。但迁桂之建议得不到国民党教育部的同意，他只好又回香港，在旅途中火车曾遭敌机轰炸，幸未受伤，他就暂时留在香港治病。

这里我要插入一段痛苦的叙述，即黄自先生的逝世。正当萧先生去汉口时，黄自先生因病住进了红十字会医院。1938年5月，赵梅伯先生正在高恩路校舍三楼的教室中上合唱课，我在二楼办公室中接到医院的电话，说黄自先生病危，需要有人去给他输血(可能当时没有血浆)。我不知道需要什么血型，便到合唱教室去动员同学，当即有十余名同学跟我抄近路连奔带跑地到了医院，供医生在我们中挑选。可惜太迟了，黄先生已经不行了。他死于伤寒，仅34岁，正是他才华焕发的时候！这段经过给我留下深刻的印象，仿佛就是昨天发生的事。

前几天我在杂志上看到谭小麟的歌曲发表了，又使我想起这么一件事来：黄先生死后几天的一个晚上，我和黄先生的几位学生在谭小麟的家里商量黄先生的后事。谭也是黄先生的得意门生之一，他家是一座老式大洋房，客厅很高大，门窗都很厚重。我们正谈论间，突然有一扇门无风自开，呀然一声，我们都怔住了。当然我们都不信鬼神之说，但这件事也给我留下印象，至今未忘。

1938年暑假一开始，我携带学生成绩簿乘船去香港看萧先生，相见之下，不胜感慨。我发现他唇上的八字胡长得越发茂盛了。这八字胡是他“八一三”以后留起来的，他说这是“纪念胡”。我们感到音专的前途茫茫，不知如何是好，可是数十位教

职员工和百多位同学都协力同心在维持这所全国唯一的音乐学校，我们岂能撒手不管。经过几天的认真磋商，萧先生要求我重返上海，共同下决心把音专维持住，他待秋凉病体稍好也要回上海。这时期许多人由上海涌向香港，有的人经香港转入内地，我也动过这个念头，可是有学校的担子在身，便逆流由香港回奔上海，我内心深处的确也对于这所音专（或者叫做风雨飘摇中的“象牙之塔”吧）很舍不得，所以才作了这个决定。抵沪时，到码头接我的有音专高年级学生也是我的好朋友章彦同志，和我的两位挚友潘子康和何复基同志（两人都是地下共产党员，何现仍在上海。）

萧先生没有失约，1938年秋后果然由香港带病回来了。这时学校在高恩路，他每周来校授两节课——《朗诵法》和《旧乐沿革》。

上海的救亡歌咏运动早已被租界当局禁止了，许多热血的人设法进入内地，富商巨贾乘船逃往海外，上海周围的炮声也早已愈去愈远，“孤岛”上出现一种反常的空虚寂寞、令人窒息的感觉，物价上涨，生活日益困难。而最令人难受的是对于抗战的真实消息简直一无所闻，报纸不敢报道，我们也都缺少“于无声处听惊雷”的高度政治远见。学校处于蛰伏状态，等待天明。

1939年“双十节”那天，街上冷清清，国旗也没有敢挂。萧先生夫妇约了我夫妻俩到亚尔培路雅利餐馆共进午餐。他说这次聚会虽也算是庆祝“国庆”，实际上是庆祝我们两家的“家庆”（结婚纪念日），更实际地说，是因为近来营养不良，借此机会大家吃一顿罢了。

迁校于爱文义路后，他的健康日趋下游，常见他着呢长袍，戴毡帽，裹围巾，架一副黑边眼镜，挟黑皮包，顶着北风，飘飘然从静安寺路④向爱文义路踱来。他跨进办公室，坐下来，第一个

动作便是掏出手帕来揩鼻涕，他好像整年在感冒中，嘴唇失去了红润，假门牙在黑胡子下显得更白，脸上的神色也更憔悴，肺结核在酝酿中爆发，潜伏已久的营养不良，导致了他1940年的死亡。

当时的音专师生

黄自先生是音专中很有影响的教师之一。我到音专之前即已久仰其名，“旗正飘飘，马正萧萧”的歌声常萦回耳边。到音专后我见他身穿长袍，态度和蔼谦逊，说话不多。他虽只比我大二三岁，我常以长者视之。不幸相识不到一年，他竟与世长辞了！理论作曲组中于是只剩组长李惟宁一人了，幸好主科同学只有三四人，李先生教作曲之余，仍能腾出时间来兼教几节钢琴。

钢琴组长查哈罗夫（Zakharoff）是特约教授，在当时的上海音乐界中也是一位权威。音专许多高材生多出于他的门下。不久前吴乐懿同志回忆起他说：“他的教学法很好，每一步骤都十分得体，使学生循序渐进，按计划达到最后目的。他还乐于帮助贫苦学生。”他身材魁梧，风度豪放，但有时老气横秋。有一次我为了合唱课弹伴奏的事，当着大班同学和他顶撞起来，吵了十几分钟。我当时入世不深，“初生之犊不畏虎”，但还是把他说服了。他并不计较，不久后我的6岁儿子由他选拔进了音专的特别选科，并由他亲自教导，直至1941年他逝世为止。

在他领导下的钢琴组教员中，除一位毕业留校的青年教师丁善德外，都是侨居我国的旧俄知识分子。他们是拉查雷夫（Lazareff）、皮利毕特可华夫人（Pribitkoff）、欧萨可夫（Asakoff）、柯斯特维支（Kostevitch）和一位毕业于音专后赴比利时深造归来的萨哈罗华小姐（Saharova）。

声乐组由赵梅伯领导，他还兼指挥合唱队。声乐组中影响较大的是苏石林(Shushlin)，他后来取得苏联护照。他教学生颇有办法，斯义桂就是经他培养的。周淑安先生是音专元老之一，这段时间她在家中为学生授课。另一位声乐教师是舍利凡诺夫夫人(Selivanoff)。

管弦乐组由大提琴教师佘甫礎夫(Shevtzoff)领导。小提琴教师黎扶雪(Livshitz)据说是奥尔(Auer)的门生。这两人因为课时较多而拿全薪，其余的都是拿兼课薪的。长笛教师丕且纽克(Pecheniuk)、双簧管教师沙利且夫(Saricheff)、单簧管教师维尔尼克(Vernick)、大管教师佛丁拿(Fortina)、大号教师多波罗伏斯基(Dobrovolsky)等。他们大多数是工部局乐队的成员。萧先生当日决定在上海办校，就是想利用这些外籍教师的技术力量。当年我国没有自己的交响乐队，交响乐事业正处于启蒙时期，他们来音专兼课固然主要是为了拿"外快"，但客观上也给我们传授了技术。例如，我们的几位著名指挥都跟他们学过器乐；黄贻钧吹得一手好小号，是跟多波罗伏斯基学的；韩中杰也是一名优秀的长笛手，是跟丕且纽克学的；李德伦跟佘甫礎夫学过几年大提琴；陈传熙跟沙利且夫学过几年双簧管。外籍教师中，除查哈罗夫拿校长级薪金外，其余的都和本国教师同样待遇，没有特殊的补助或福利，比起向外国请专家来教课要节省得多。

国乐组只开一门琵琶课，由朱英先生担任，他还兼训育主任。

文化课教师都是兼任的：国文教师龙榆生，英文教师梁就明，教育学和心理学教师鲁继曾，戏剧概论教师顾仲彝。

我刚到校时担任乐理课和视唱练耳课，黄自先生去世后，原由他担任的共同课和声、音乐史、音乐欣赏等课都落在我的肩

上，我成为全校音乐共同课的包干者了，每周要上十多节课，备课、改卷、教材等工作很忙。

同学中，钢琴主科生最多，声乐次之，管弦乐又次之，理论作曲生仅四五人，国乐主科生更如凤毛麟角。这些同学在音专打下了基础，解放后得到党的不断教育培养和实践锻炼，先后从“象牙之塔”中解放出来，树立了为人民服务的艺术观，同时也提高了业务水平，有的且出国深造，再回来工作，所以现在多已成为我国音乐事业中的骨干，如李德伦、黄贻钧、韩中杰、陈传熙、吴乐懿、高芝兰、章彦、窦立勋、钱仁康、邓尔敬、张隽伟、马思荪、马思琚、葛朝祉、陆仲任等等同志，以及在海外的斯义桂和李蕙芳等，都是这一段时期中的音专同学。还有多人，因篇幅关系我就不一一列举了。

这几年中音专年年招生，但人数不多，由于师资和设备的限制，是填空补缺，出去几个就进来几个，每次能招一二十人就很了不起了。招生地点集中在上海，似乎从来也没有去外地招过，成为上海“孤岛”后就更不必说了。我回忆这几次招生的工作是正常的，至少可以说萧先生和我都没有徇私的行为和偏见。入学试先考主科，由全组的主科教师集体评分，然后才考乐理、视唱、国文、英文等。每次投考的人都较多，竞争颇烈。由于全国只此一家而又录取较严，所以考生们好像觉得榜上有名就已经是一种资格似的。入学后按学制分专修科和师范科两部分，专修科分高中部和本科，师范科分初级师范和师范本科。其实这两部分的课程基本上相同，许多合班课是混起来上的，只是专修科对主科的要求稍高，师范科则加设教育学和心理学，但这两门课的课时都很有限，要求亦不严，有点形式主义。两部分学生毕业后的出路也几乎完全一样，并不是师范生一定要当教师，专科生则去当专家。当时没有毕业分配的事，毕业后自找工作，学校

一概不管。但他们不至于有"毕业即失业"的情况，物以稀为贵，他们拿出音专这张印有一个希腊古琴、装璜很考究、盖上"国立音乐专科学校钤记"的大红印，还有主科教师、组长、教务主任和校长签名的毕业文凭，找个工作一般是不成问题的。

此外，音专设有选科和额外选科（亦称特别选科）。选科生要通过主科的入学考试，入学后也可选修其他课程，学完主科后发给"修了证书"。额外选科生可不经入学考试，但主科教师得同意收他，事实上等于主科教师的私人学生，学费归教师所有，只由学校代收而已。

当时音专没有全面实行学分制。文化课和音乐共同课必须按学年全部学完。主科和副科有一点学分制的意味，主科要学完初级、中级和高级，通过考试方得毕业，没有一定年限，一般总得学六七年，有个别学生要学九年。

我不了解在我到校以前音专是如何抓"思想工作"的，我到校以后可以说没有"抓"过，只对业务抓得很紧。学校领导除忙于日常教学工作外，最吃力、消耗精力最大的工作是为学校的生存而奋斗：搬场、伪装私立、计划内迁、防备敌伪破坏、应付物价、沟通经费等。学生又尽是走读生，接触机会也较少。当然领导和某些教师的顽固的技术至上观点难免要影响学生，但我感觉到绝大多数学生都深明大义，并能刻苦攻读，学校在这几年中也没有处分过任何一位同学。他们的爱国热情值得称赞，当"八一三"事件发生后不久，上海的爱国人士在慕尔堂举行过一连串的抗日救亡歌咏活动，音专的同学都一直踊跃参加。1939年音专举办"救济难童音乐会"，外界是有阻力的，敌伪当然要反对，租界当局也不希望多此一举。但音乐会终于举行了，全体同学不但积极参加排练和演出，而且在困难环境中，暗暗地推销入场券，也尽了最大的努力，使音乐会在演出和收入两方面都得到

成功。

1940年初夏，这时学校迁至爱文义路约有半年光景，萧先生鉴于时局日趋恶化，朝夕都可能出现不测风云，为了便于高年级学生早日离开学校，乃决定于学期中途提前举行毕业考试，发给文凭，让这一批高年级生得以及早去参加抗日工作。从音专日后的遭遇看来，这一决定是完全正确和必要的，而且是具有一片苦心，令人难忘的。

萧友梅先生的临终

1940年入秋后，萧先生的体质更明显地下降了。他到校的次数越来越少，改用送条子的办法和我联系工作。

（中略）

同年[即1940年]的深秋，有一天他忽患感冒，发热不退，起初疑心是“上海病”。热度退去复来，来而复去，不久复来。医生劝他住进医院里去，他选定了一家比较廉价的体仁医院。他住在三层楼一间朝东北的病房，依然每天记挂着学校的事情，盼望有同人向他提出各种报告。

这时医生已经禁止他阅报。热度表和脉搏表扰乱着各人的心，接着就是验血，验大小便，照爱克斯光，忙乱了一阵；再接着打强心针，打葡萄糖针，输血，又忙乱了一阵。其实这些都不过是徒增病人痛苦的“人事”而已，慈悲的死神已经在等候他，任何“人事”自延迟不了他们的会见。

民国二十九年(1940)十二月三十一日凌晨，有人来敲我的房门(是王浩川同志)，叫我马上到体仁医院。我起床披衣，在寒风中踉跄奔至体仁医院，见萧先生已经入于昏愦状态，不断地喘息着，喉咙里不时发出鸦鸦之声。萧夫人在榻旁泣不可抑。不久

喘息渐平，鸦鸦之声渐弱，仅剩鼻孔里有一息尚存。他双目半闭，门牙外露，就在这种状态中他渡过了阴阳的边界。东方的天空里出现鱼肚白的时候，值班的护士报告他已经断气，这样平凡地结束了这位中国音乐界元老辛劳的一生。

他死前两天和我作末一次交谈，他怀念着天气那样冷，学生们如何考钢琴。他记起了考试用的钢琴旁边有一个通天井的门户，门户有一条长缝，北风可以飒飒地吹进来，吹着弹琴者的手，让它僵硬动弹不便。于是他关照必须用硬纸裁一纸条，把门缝封闭。没有想到这一件事竟成了他的最后遗嘱！萧夫人告诉我，他说过这件事之后至死没有言语，关于他的家庭他没有提出一个字，他没有预立遗嘱。至于他的遗产，是两袖清风。

萧先生的遗体葬于虹桥路万国公墓，送殡者有其亲友及音专师生。墓碑刻着“国立音乐专科学校校长萧友梅先生之墓”，是叶恭绰写的。他生前未对我谈过宗教问题，但萧夫人是基督徒，故殡仪按基督教仪式进行，有牧师到场。我们各抛一块泥土于墓穴内，仪式以此告终。

萧先生去世后，我就得以脱身一切行政职务，只从事教课。校长由李惟宁继任，教务主任也由他亲自兼理。

萧先生遗一男一女，男萧勤先生，现侨居意大利，已是国际上有名的画家；女萧雪真同志在北京工作。去年我国音乐界在北京和上海举行了萧友梅先生纪念会⑤，萧勤曾专程回国参加。不久前他从米兰给我来信，说他希望1984年萧先生百岁诞辰时，我国音乐界能再有所表示，到时他也要回来。

编后说明

〈一〉 此处地址有误，根据老职工王浩川同志证实，一处为福履里路（今建国西路）365弄1号，供总务部门用，一处为台拉斯脱路（今太原路）217弄19号，供贮藏图书及唱片之用。

〈二〉 陈先生所用校名，实际在对外招生时仍用“上海音乐院”（参见1941年6月27日至7月1日的《申报》、《正言报》及《中美日报》的招生广告）。

在萧友梅博士铜像落成仪式上的讲话

丁善德

萧友梅博士生于1884年，1905年在日本留学期间参加中国同盟会，跟随孙中山先生从事民主革命活动；1906年清朝政府在东京的密探对孙中山先生监视跟踪，孙中山先生曾藏身于萧友梅先生的卧室达一月之久①，一切生活起居和对外界及同盟会主要成员廖仲恺先生的联系都由萧友梅先生担任。1912年元旦孙中山先生在南京就任临时大总统，萧友梅先生被任命为总统府秘书。1916年萧友梅先生留学德国，在莱比锡音乐院专攻理论作曲，1920年回国任北京大学讲师，北大音乐研究会导师，在北京女子高等师范学校创办音乐体育专修科。1922年北大音乐研究会改为北大音乐传习所，蔡元培先生任所长，萧友梅先生任教务主任。1927年在蔡元培先生的支持下，经萧友梅先生的奔走努力，在上海筹建国立音乐院，11月27日我国第一所专

业音乐学府诞生成立。蔡元培先生兼任院长，萧友梅先生任教务主任，12月代理院长，1928年9月萧友梅先生被正式任命为国立音乐院院长。

当日本军国主义在济南屠杀我军民制造“五三”惨案，萧友梅先生创作发表了第一批爱国歌曲《国耻歌》、《国难歌》等。1931年“九一八”事变发生后，萧友梅、黄自等教授和本院师生组织“抗日救国会”，萧友梅先生鼓励全校师生创作爱国歌曲并带头创作《军歌——为义勇军而作》。1938年萧友梅先生在《音乐月刊》上发表谈话号召音乐家创作爱国歌曲，以音乐为抗战服务。

萧友梅先生从20年代起即从事于我国的音乐教育事业，他创建的我国第一所高等音乐学府——国立音乐院已成为我国近代音乐文化的摇篮。五十五年来培养了大批专业音乐人才，为我国音乐事业的建设和发展作出了卓越的贡献。萧友梅先生热爱祖国，为我国的音乐教育事业鞠躬尽瘁，奋斗终生。饮水思源，为了纪念我国最早的音乐教育家萧友梅先生对我国音乐教育事业所作出的重大贡献，经中央和文化部的批准，在上海音乐学院校园内建立萧友梅先生的铜像，永志纪念。

在萧友梅博士铜像落成仪式上的答谢词

萧 勤

各位前辈、先生们、朋友们：

我这次有幸再度回到祖国大陆，参加先父铜像的揭幕典礼，心情的兴奋与激动是无法形容的。先父如果在天有灵，一定也会感到无比的慰藉。我想，不论是活着像我这样的后辈，或者是已经逝去的像我父亲那样的艺术前辈，都会为如此的典礼而感动。这绝不是仅仅由于个人的功过得失和亲属的关系，更由于能够看到自己所酷爱并为之奋斗的艺术事业得到新一代的理解与继往开来。

我个人认为，先父萧友梅毕生致力于中国的音乐事业，归根到底还是期望中华民族思想文化艺术的振作与勃兴。今天，人们充满喜悦地看到，这种愿望已为全中国的大多数正直的艺术家们在继续地加以实现。我回来后，听说到处都在努力建设物质

文明和精神文明。作为炎黄子孙，恐怕没有不赞成的。中华民族的精神和文化真是太丰富了，而且目前我们灿烂的文化又重新在世界舞台上放发光彩，中国的音乐业绩自然也是如此。在今天这样的场合下，我更加切身地感受到这一点。

因此，我不仅站在先父的立场，站在萧淑娴、萧酩和其他亲戚的立场，而且也站在一个艺术工作者的立场上，深深地感谢今天新的中央领导，感谢文艺界、音乐界、美术界，特别是令人钦佩的当代著名音乐家贺绿汀先生，著名的雕刻家刘开渠先生，丁善德先生、周小燕先生、谭抒真先生、陈良先生以及各位参与这件工作的先生们及女士们。他们对历史，对个人，同时也对今天和未来的艺术事业负责认真的精神，是堪为后辈的楷模的。

我愿意把各位前辈、先生们、朋友们这种艺术家的广阔胸怀和深厚情谊带到海外，让全世界的艺术家们都携起手来，为人类的文明与精神世界创建更多的财富！

谢谢大家！

闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感

刘雪庵

萧友梅先生既是上海音乐学院的创始人之一，又是中国现代音乐教育的启蒙、奠基者。上海音乐学院的广大师生们，为纪念这位为中国乐教事业的开荒呕心沥血，做出艰苦卓越贡献的教育家、活动家、作曲家，决定在校园中为他树立铜像，并将在校庆55周年之日—— 1982年11月27日举行揭幕仪式。我作为母校早期毕业生，得悉这一喜讯后，心情十分激动。怀着对先生的一颗崇敬之心，特追述先生一二轶事，以表对先生的深切思念。

先生早年先后两次在日本和德国攻读，学习教育学与音乐理论。由于他的勤奋和努力，在学业上获得了优异的成绩。自1920年归国至1940年逝世的二十年间，与当时提倡以“美育代宗

教”的北京大学校长蔡孑民先生一道携手，肩负起振兴中华乐教事业之重任。他曾先后担任过北京大学、北京女子高等师范学校、北京大学音乐研究会、北京国立艺术专门学校、上海国立音乐院、国立音乐专科学校等高等音乐学府的讲师、音乐科主任、教务主任、院长、理论作曲组主任、校长等职。在北京大学音乐研究会初授和声学时，听讲者近达千人之多。

1927年，奉系军阀政府下的政客刘哲任北京政府教育总长时，极力摧残艺术教育，取消各院校音乐系。先生目睹惨淡经营的乐教之幼苗，遭此毒手，心情十分沉痛，并知难而进。遂于11月南下，在当时任大学院长的蔡孑民先生的赞助下，在上海创办了中国第一所高等音乐学府“国立音乐学院”，后改名为上海国立音乐专科学校。

为办好学校，造就专门人材，择师是其根本。由于当时国内音乐人材贫乏，先生四处往返，延聘了一些居住在上海的著名欧洲音乐家以及中国的留学生、优秀的音乐专门人材如法利国、查哈罗夫、拉查雷夫、佘甫磋夫、苏石林、黄自、胡周淑安、朱英、吴伯超、李惟宁、萧淑娴等先后来学校授课。虽然各方面设备条件都十分差，但经他多方面努力，其水平并不低于当时欧洲的音乐学院。功夫不负有心人，培养了大量的有用之材——如器乐方面的李献敏、裘复生、丁善德、易开基、朱崇志；声乐方面的喻宜萱、孙德志、郎毓秀、周小燕、胡然、蔡绍序、劳景贤、斯义桂；理论作曲方面的贺绿汀、江定仙、陈田鹤、谭小麟、钱仁康等。这些人材中，有的在我国新音乐的建设、运动、创作、教育等各条战线上，均起着骨干的作用；有的在创作与演奏上，不仅在国内享有盛名，在国外的影响也是誉满欧美乐坛的。

在当时办学期间，先生主张既愿重视西洋进步音乐的传授，也应重视中国民族音乐的整理与教学。而且在教学中再三强

调："学习、欣赏、研究西方之音乐，以取人之长补已之短，来促进、推动中国新音乐的发展与进步。"对于发展我国音乐方面，他强调："要发展自己的音乐文化，首先应创作具有我们民族的内容和形式的作品。"

30年代是中国历史上的一个极不平凡的年代。1931年"九一八"事变发生了，日本帝国主义侵占我东北三省，这更激起了先生强烈的民族自尊感及爱国心。他言行一致。先生说："我们中华民族之后裔，国难当头，岂能无视坐等。古人云：'养兵千日，用兵一时'，当兵应以刀枪卫国，我等应以歌声唤起民众，齐心协力、赶走日寇。一个音乐工作者，应该把音乐作为一种武器，来反对日本帝国主义的侵略、挽救民族的危亡，这是民族赋予我们的重任。"在萧先生的带动下，我们音专师生如黄自、江定仙、陈田鹤、张昊等人在很短的期间内，创作了一批爱国歌曲。1935年12月9日，北平发生爱国学生运动。为声援他们这一正义行动，上海很多大学的爱国学生在上海市政府游行请愿。在先生的鼓励下，我们音专的男女同学也行动起来，高举抗日大旗，到上海市政府去示威请愿。1936年日本指挥家近卫秀麿以日中文化交流，来校参观并赠送给音专一架钢琴。先生以邦交不正常，坚决拒绝了。先生的这一正义行动，为我们音专师生做出光辉的表率。1938年抗战后，他为学校内迁到过武汉，但没有结果；1939年汪精卫在南京成立伪组织，想拖先生下水，遭到断然拒绝；直到1940年穷困而殁。

先生为中国乐教事业所做的卓越贡献，三言两语是述说不尽的。为振兴中华民族之乐教，先生致力于音乐教育，二十年如一日，竭尽全部心血。虽为中国现代乐教散播了种子，但却匆匆离去，未能看到他亲手播种的种子生根开花。先生的遗愿终于得到实现了。新中国建立后，在党的领导下，全国各地音乐教

育机构相继成立，上海音乐学院也发生了翻天覆地的变化，在音乐园地中鲜花妍艳、倍添姿色。先生若有知，也可含笑九泉下。

1982年11月10日于北京东郊团结湖

回忆我的叔父萧友梅

萧淑娴

萧友梅的家庭和他的游学生活

我的叔父萧友梅先生，原名思鹤，字雪朋，广东香山县(今中山县)人，祖居石岐镇。1884年1月7日他生于萧氏老宅中。我的祖父萧煜增，字炎翘，清末秀才，教家馆。父、叔自幼均从祖父学古文。祖母梁氏夫人生二子一女，即我父、大姑(夭折)及友梅叔。祖母不寿，生我叔父未久即弃世。因子女幼小，我祖父又续娶继祖母胡氏夫人，生二子十女。

我父杞枬(字伯林)居长，叔父友梅比我父小八岁。他们在童年时，即随家迁居澳门。我父少年时(1890年)即赴香港入英人办的学校住读。1895年在香港皇仁书院(Prince College)毕业，1895年考入北洋医科学堂，1900年毕业后在天津市的平民

医院任院长。

先祖居澳门时，曾和孙中山先生为邻。当时中山先生在澳门行医，与先祖是小同乡，有过往来。我父、叔在少年时代甚受中山先生的革命维新思想感染。

我叔父友梅自幼受邻居葡萄牙牧师家中的宗教音乐熏陶，爱好音乐。他在自传中曾说："自幼从父读书，在澳门居住十年，时闻近邻葡萄牙人奏乐，羡慕不置，然未有机会学习也。"在澳门居住时，他除从祖父习古文学之外，在灌根草堂，还曾从陈子褒先生学习英、日文。1900 年赴广州入时敏学堂，受新式教育。翌年(1901 年)，自费赴日留学。在东京高等师范学校的附中肄业，同时在东京音乐学校选习钢琴及声乐。附中毕业后，先在法政大学的高等预科进修，后考入帝国大学教育系，同时还在音乐学校学习钢琴。25 岁(1909 年)在东京帝大毕业，旋即返国。

在日本留学八年间，他结识了很多有志推翻昏庸腐败的清政府的革命人士。早在澳门居住时，叔父即与孙中山先生结识，并接受了维新思想与革命信念。中国同盟会于 1905 年在东京成立，叔父于 1906 年由孙先生介绍参加了同盟会。1906 年底到 1907 年初，在湖南省萍浏醴起义阶段，孙中山先生适在日本。起义消息传到东京，清政府的密探对革命党人加强跟踪监视，孙先生是主要对象。为了躲避密探的跟踪，中山先生曾藏身于叔父寝室达一月之久，直到同盟会同志掩护孙先生转移到别处。这一个月期间，孙中山先生每日三餐及起居生活，均由叔父照应。此外，他还负责与廖仲恺先生等革命人士转达消息。为此，中山先生曾和叔父共照了一张像留念。我还记得在照片上，孙先生坐着，叔父侧立。此照片过去曾见叔父挂在墙上，现已失落。

在日本留学时期，有一段时间叔父曾住在廖仲恺、何香凝夫妇住房的楼上，在他的纪念像册上曾写着："民前四年在东京市

外大久保村励志学舍照，是时住在该村者有钱、廖、梁宓及乐庐四家。”记得叔父曾和我们说过，为了掩护同盟会各负责人士开会议事，他有时抱着当时还在幼龄的廖仲恺先生的女儿梦醒在大门外放风。有时和在廖家服务的日本保姆巧钗轮流为开会者放风。这位保姆同情流亡在日本的中国人，对住在廖家的我的叔父很关心，常常给以照顾，叔父对她也很关心。

明治维新后，日本的教育制度是严格的。叔父勤奋好学，因此，他在日本的学习成绩是优秀的。这为他以后从事音乐教育事业打下了坚实的基础。

1909 年夏，叔父在东京帝国大学文科毕业回国。为了掩蔽他在日本留学时曾经参加同盟会的革命活动，他接受了在清政府教育部的视学工作，做了两年。同年冬季(12 月底) 在天津被人力车撞伤，右足胫骨骨折，卧床治疗。痊愈后，于 1910 年赴京到保和殿参加留学生毕业殿试，得了文科举人证书。辛亥革命胜利后，孙中山先生在南京任临时政府大总统，叔父在总统府秘书处任职。这时北洋军阀袁世凯篡夺了辛亥革命的果实，在北京自任临时大总统，迫使南京政府妥协。南京政府解散前，中山先生询问秘书处各人志向，叔父希望再继续赴欧学习。在叔父像册上有一张是民国元年十月(1912 年 10 月) 在上海照的像片，上面有他亲自写的说明：“是年三月，总统府将解散时，中山先生问余等曾在临时政府服务之人有何愿望，时有一部分同志愿意继续留学，以竟学业，余亦其中之一人，并请求派赴德国研究音乐及教育。总统批准后交教育部办理，但当时教育部无款，嘱余等暂候。余于是年游西湖后，即返广州，暂在教育司担任学校科科长。是年十月北京教育部蔡元培总长有电来云：已筹得款项，即可放洋等语。此次同行者如下：任鸿隽、谭熙鸿、刘鞠可、杨铨 (杏佛)、张竞生等。”他们这一行人是在1912 年 11 月间取得

公费赴德留学的。

1912年底叔父到达德国莱比锡市，次年1月入莱比锡音乐学院。这所学院是由门德尔松(Men delssohn)和舒曼(Schumann)等著名作曲家于1843年创办的，是闻名于世的高等音乐学府。在这里，叔父有幸亲身听到德国著名音乐理论家、作曲家和钢琴教育家讲课，接受他们的指导。1917年他的博士论文被通过了，题为《17世纪前中国管弦乐队的历史的研究》。

1916年10月他到柏林大学哲学系及施特恩音乐学院进修。在这两个高等音乐学府中，他研究了"对位学史"、"音乐学研究"、"古谱读法"、"合唱队指挥法"等课。

当时正是第一次世界大战期间，德国粮食匮缺，叔父体弱，因营养不足而患了病。他于1917年4月到波兰的波森(Posen)一个农村里住了下来，种马铃薯，收获了两千五百磅。记得他回国后，曾对我们谈到大战中，在德国生活时缺粮情况。他说当时即便能打到一只乌鸦，也将视为一次美餐！这时他因病住进了马利心菴(Marycin)的医院疗养。这所医院有自己的田地和家畜，因此他不至于受缺粮之苦；同时他的病也得以好转。他在医院养病住到波兰独立后，1919年秋方才离去。在养病期间，为了得些补助费用，还给村里小学生教法文和钢琴。当年10月他离开德国，从瑞士苏黎世给我父亲的函中说，为了等候船期，先到瑞士、法、英等国去旅游，之后经美国的纽约，西行到旧金山，拟环游地球一周，再从那里乘船返国。

我父自北洋医学堂毕业后，在天津市卫生局办的平民医院当医生，以后担任院长。薪金虽高，却担负着赡养这个三代人大家庭的重责。叔父在取得广东省官费留学名额之前(1906年)的留学费用，均由我父担负。以后叔父虽然取得了官费，但在他留日、留德学习期间，我父总以工资的四分之一按期汇给叔父，

以补助学费、生活费、书籍费的不足。叔父对我们说过："你父待我，情深意重，永生不忘！"为了减轻我父的负担，1920 年自德国留学归国后，叔父就和我父分担家庭经济之责。

萧友梅的音乐教育思想

友梅叔父在日本和在德国的十余年学习，使他在音乐、教育、哲学等方面，有了深厚渊博的知识。他通晓日、德、英、法、意各国文字，对于中国音乐千余年来发展缓慢的原因，作了探索，并对西方音乐之所以发展较快，进行了研究，从而得出坚定的信念——要使中国现代音乐得到发扬光大，首先必须立足于办好音乐教育。为此必须建立音乐教育机构，注意师范教育与专业知识教育并重，培养合格音乐人才，有了音乐人才，音乐这门艺术才能得到发展。我国周朝比较重视音乐，当时政府还设立了音乐教育机构，但以后各朝代都不重视音乐教育。唐、宋的梨园教坊，是培养供君王贵族娱乐的乐工，无法达到近代西方音乐教育的水平。其次，他认为应当建立国民音乐会，组织演奏音乐的乐团。这不仅是给人民一种高尚的精神娱乐，还能促进音乐的普及，引起人民对美的重视与爱好；同时藉以介绍、欣赏世界各国的音乐，联络人类各民族感情；促进学习音乐者、演奏者、创作者、研究者，欣赏、学习、研究别国的音乐艺术文化，借鉴西方，以取人之长，补己之短，来促进中国新音乐的发展与进步。他的关于音乐教育和发展的设想是和"五四"新文化运动的领导人物之一的蔡元培先生提倡"以美育代宗教"的主张一致的。蔡先生对他的理想是极力支持的。他的这些想法，在他发表过的文章、讲话、著作以及他和词人易韦斋先生合作写的歌曲中都有所反映。

他是"五四"新文化运动在音乐教育事业上的一个实行者，一个反帝反封建的爱国者。在政治上，他信仰孙中山先生的思想；在哲学上遵循蔡元培的"以美育代宗教"的思想自由原则；在音乐教育方面，主张"古今中外的音乐都要学习"。对民族音乐方面，他主张"改进"，反对旧国乐师中的"固步自封"、"夜郎自大"的思想，认为这是"自杀政策"；他提倡"兼容并蓄"，只要对教学有助，不分派系，各方面教师都聘请。他在音乐教育制度上，主张采用西方科学系统教学制度与方法，同时对师范和专业学习并重，主张因材施教；他认为我国旧乐的精华不在于乐律理论及乐器演奏的技巧，而在于词章曲谱，历朝在这方面积累的精华是我国音乐的宝藏，应该进行整理研究，并加以发扬；在音乐会演出上，他主张中西音乐并重。北大音乐传习所筹办的管弦乐队，虽然人数很少，条件较差，但在他的领导下，仍然努力将各国著名作曲家的作品介绍给听众。这是一支西方乐器的管弦乐队。这支管弦乐队的演出节目中，既有交响乐、国乐，也有独奏、独唱、合唱，如古琴曲、琵琶曲、二胡曲以及合唱曲、管弦曲等，这种演出提高了群众对音乐艺术的欣赏力，丰富了人民的精神生活。

对于中国音乐应如何进行复兴问题，他在逝世前一年(1939年)曾经拟定了一个音乐教育计划与实施办法。这个计划体现了他在音乐教育事业上一贯的主张和他的音乐教育观，概括了他多年来对音乐教育事业的设想。

由于他在日、德两国留学多年，既全面地研究了西方音乐、哲学、教育，又研究了中国音乐教育历史，所以他的音乐教育主张，被认为是正确的、前进的。能得到同时代音乐界人士的支持。

萧友梅的业绩

1920年3月，他从海外返国到北京，先在教育部任编审员，兼任高等师范学校附设实验小学主任。曾在临时政府里共过事的蔡元培先生这时任北京大学校长，他器重友梅叔父的为人与才能，叔父认为蔡先生的“以美育代宗教”的主张，对教育民众有积极的意义，因而表示赞同。他应蔡先生的邀请，在北京大学的“音乐研究会”任讲师。开设了“和声学”课，听说当时听讲的学生竟达千人。1920年9月，他与从瑞士留学回国的杨仲子先生，共同在北京女子高等师范学校创设音乐体育专修科，他担任主任之职。在师范教育学校里建立音乐、体育专科，这在我国还是首创，这也是响应蔡氏提倡的“四育”中的美育、体育的实践。1921年终因音、体两门专业性质不同，不宜于合为一科，就分为两科，叔父仍任音乐专修科主任。还担任乐理、音乐史两门课的教师及唱歌指挥。同年还和赵元任先生等人组织“乐友社”。在这一年，他用E大调写的《卿云歌》被当时政府颁布为国歌。1922年北京大学音乐研究会改为北京大学附设音乐传习所，并建立了我国第一个管弦乐队，由蔡元培先生兼任所长，叔父担任教务主任。

他领导的北大音乐传习所的管弦乐团，前身是清末民初海关税务局的管弦乐队，原是为一些在中国供职的外国人在休息日奏乐供消遣之用的，曾经接受过从国外聘请来的乐器教师指导他们学习西方乐器，具有一定的音乐修养和演奏水平。虽然他们人数只有十六人(队员中有：小提琴、中提琴、大提琴、若干木管、铜管乐器)，全队人员加上指挥才十七人，然而从1922年12月成立，到1927年5月，将近五年期间，共开过音乐会四十

余次，演奏了西欧著名作曲家如：海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特等人的部分交响乐曲，给北京群众介绍了西方音乐艺术的音响。这是第一次由中国乐师演奏，第一次由中国人指挥的，在当时很受欢迎。记得哈尔滨乐队指挥杰什科维赤(Geschkowitsch，原俄歌剧团乐队指挥)，来京听了这个小管弦乐队的演出，认为有发展前途，愿意前来协助演出些俄国作家的作品。友梅叔父向当时北京市政府请求拨款资助北大音乐传习所扩充乐队组合的计划时，却遇到种种挫折，由于得不到经费，而只好作罢。

叔父看到我们的民族乐器一般只能演奏一两个调性，不能转调，于是产生了对民族乐器进行改革的设想。为此，他写了论文，并且和丁燮林先生共同研究中国富有特色的笛子，看能否从声学方面解决转所有调性的办法。记得我1950年回国后见到丁燮林先生时，他还提起过这件事。丁先生认为没有完成这个研究，改造出一个能转各调的笛子实在是件憾事。

叔父写了上百首歌曲，除已发表的之外，还为北京及各个省的一些大中学校写过校歌。他的歌曲写作有一个特点，即大部分都是用七声大调音阶写作的。他认为中国音乐无论民歌、民间器乐曲还是戏曲多建立在五声音阶调式基础上，音调缺少雄壮刚强气氛。

1920年到1927年在北京阶段，可以说是他一生中精力最旺盛，教学、创作、编书、写讲义、发表论文最繁忙的年代。他除了担任北京女子高师、北大音乐传习所和北京国立艺术专门学校等三处音乐系科的教务工作之外，还亲自主讲乐理、和声学、音乐史、作曲等课，而且每周还要安排给乐队队员指挥乐曲排练，以及编写讲义，创作为教学应用的新歌曲，为各书报、杂志、刊物写文章、谈感想、提意见等等活动。在这些头绪纷繁的工作中，他都井然有序地以惊人的毅力去完成他的工作。

为了能适应繁重的工作，他加强了体力锻炼，还通过体育界人士的介绍，请了一位过去曾在清宫御林军作过武术教练的张师傅到家；叔父学习打太极拳及舞剑，要求我的姑姑们及各侄女们学习武术，他铸了一对钢剑（一把的柄上镌上友梅，一把的柄上署淑娴，两剑加起来有五斤重）。

在这三处的音乐科中担任器乐教学的教师们，有杨仲子、俄人嘉祉（教钢琴）、刘天华（江南著名琵琶大师，教琵琶及二胡），声乐有唐赵丽莲及俄人霍尔瓦特夫人、易韦斋、金国宝（讲授词章诗歌写作）等先生。个别的乐队队员有教授小提琴者。当时，每学期都要举行一二次音乐会。演出的节目，中西乐曲都有。记得当时女子大学音乐系学生演奏的琵琶大合奏，十六位女生合奏《梅花三弄》以及其他的民间乐器合奏曲、钢琴独奏曲等节目，演出博得观众热烈的欢迎。我们这时演唱的歌曲，主要是由易韦斋先生写的新体歌词、友梅叔父谱写歌调及钢琴伴奏。他们合作写了约百首歌曲，这些歌曲主要是为了音乐科和新学制的中学的唱歌课应用的，有二部、三部、四部的合唱曲，以及各种题材的歌曲。这些歌曲有：《卿云歌》（根据章太炎提议采用《尚书大传》中古诗谱曲，被北洋政府审定于 1921 年 7 月 1 日作为"国歌"数年）、《华夏歌》（章太炎词）、《民本歌》（范静生词）、《五四纪念爱国歌》（赵国钧词） 等爱国歌曲。有和易韦斋先生合作的响应蔡元培先生的"德、智、体、美"四育主张的，如：《祝音乐教育中兴》、《女子体育》、《美育》等；有反映学校生活的，如《植树节》、《农计》等；抒情的歌曲有《问》、《听》、《南飞之雁语》、《落叶》、《新雪》等。在女子大学的音乐科，学生们还曾演出过一个用英文半说话半唱歌的小歌剧《五月花后》。其中有独唱、二重唱、联唱、合唱、舞蹈等。记得当时在北京真光电影院演出时，赵丽莲先生任导演，霍尔瓦特夫人负责教独唱、重唱，友梅叔父则

担任舞台监督。这个小歌剧的演出，颇得社会的好评。

我还记得在1924年，画家司徒乔为友梅叔画了一张巨幅半身油画像，身后有影影绰绰的一位古装吹笙女子（由我妹淑庄饰）。这幅画像过去曾在他书室中悬挂着，以后竟不知失落在何处了。司徒乔这时给叔父介绍了由广东来京学音乐的冼星海同志。星海同志表达了他强烈的学习音乐的愿望。他说过："贝多芬的母亲曾经为贵族作厨娘，我母亲为人作洗衣妇，我将立志如同贝多芬那样在音乐上作出贡献。"叔父曾对我们说，这位同学志愿甚宏，但望他能达到。星海同志入艺专音乐科，叔父尽力协助他，并安排他在学校作些抄谱工作，还给他介绍到北京图书馆做些工作，得些收入作为生活的补助。

这个时期，北洋军阀当权，他们不重视艺术教育，饬令停办了叔父惨淡经营、用心血浇灌的音乐系科。在这种形势下，幸而得到当时在南京任大学院院长的蔡元培先生的支持，在上海终于创立了中国第一所音乐院，由蔡先生兼任院长，友梅叔父担任教务主任。我国音乐教育事业第一次有了独立于其他系科的专门机构，为我国音乐教育史写下了新的一页。这所音乐院五十多年来，为我国培养了一批优秀的音乐人才，而且在国际上也是有名的音乐教育高等学府。

在上海创办的这所音乐院，虽然规模很小，建院开办费只有两千六百元，开学时的学生只有二十三人，但在纷乱动荡的局势中竟能成立一所音乐院，而且教职员工资及校舍房租学校设备等等费用都包括在内，当时艰难的创业是可想而知的。他在开学典礼上鼓励大家说："伦敦皇家音乐院1823年成立时，只有二十个学生，八十年后增加到五百人以上。大家共同努力，十年后就可以有五百个同学了……这是对音乐院的唯一希望。"由此可见，他对音乐教育事业的前途，充满着信心希望。因为他曾经

设想每年可招收五十名学生，这样对于全国的音乐发展就可以有更大的影响了。

不幸的是，1929年暑假前，忽然在音乐院发生了一起风潮。事情本来是不难于处理的学生在暑假期中住宿问题，但是由于有人煽动，迫使他辞职，音乐院也因此而停办。在这期间，他积劳成疾，就去莫干山养病了。从来不擅长于写诗的叔父，写了十余首述怀的诗。下录两首，以见其志：

莫干山歌（之二）

我爱莫干山之泉，又爱莫干山之云，
泉水清且冽，可以清吾血；
云海大而深，可以警吾心；
吁嗟夫！世途渺难测，
亦如莫干山之泉与云，
处世无警惕，不如归隐于山林！

没过多久，他又写了另一首诗：

述　怀（之四）

我为音乐心力尽，中途宁可一牺牲！
他日未必无时会，愿随诸公再力争。

读这些诗，可见他心中的矛盾是多么深！因为这时他听说教育部有改音乐院为音乐专科学校之议，要聘他主持校务。他还写信给友人（谢济生）嘱其请教育部勿发聘书给他，因为他不想再当校长了。然而他不甘心让他呕心沥血竭力培育的中国音乐教育事业的幼芽受到摧残，为了发展中国教育事业，他又接受了教

育部的任命，做了上海国立音乐专科学校校长。从名称上看专科比大学低了一级，但是改组后的音专，并不因名义而降低了水平。这时(1930年)，黄自先生自美留学归国，叔父聘他为学校的教务主任。他们和全校师生共同努力，使得音专的音乐艺术教育得以向更高水平发展，他取消了在莫干山时归隐的念头，又以洋溢的热情，积极地投身于校务工作了。

变幻莫测的局势，总要影响音乐事业的发展。经历了辛亥革命、五四运动、北伐战争，曾在日本留学过八年的友梅叔又看到日寇铁蹄践踏东北三省，看到“八一三”日寇的炮火轰击上海，他从艰难中建筑起来的上海音专新校舍也被毁坏了。从此音专开始了在上海租界里几次搬迁校舍的生活。在这艰苦异常的情况下，他维护着这朵音乐教育之花，在租界里差不多每年都要搬迁一次，而每次搬迁他都要精心细致地维护着音专的音乐书籍、乐器以及各种物资设备……即使困难重重，也没有动摇他办音乐教育的信念，也没有影响教学质量。曾经在音专就学过的学生、担任过教学工作的教师以及工作人员，都是这时期历史的见证人。我相信他们一定会更深刻地感受到萧友梅为音专的生存而历尽艰辛！在战局严重恶化的情况下，为了保持音专实力，一部分师生随国民党政府撤退到重庆，在重庆青木关建校。为了让那些不能离沪的师生继续学习和教学，他和黄自教务主任仍留在上海。1938年春，他去汉口找国民党政府代表催索音专的经费，结果一无所获，又南下经广州到了香港，满以为在香港可以筹到一些经费，然而经过半年的奔走，毫无所得。他在到处奔走筹款期间，获悉黄自先生因患大肠炎逝世的噩耗，受到沉重的打击，痛惜失去一位杰出的作曲家、好教授、好朋友和得力的助手。从港返沪后，因音专经费没有着落，迫使他不得不悬挂“私立音乐专科学校”①的校牌，藉以维护这棵受摧残

的音乐教育之花。

友梅叔体质素弱，音专的不幸遭遇，贫苦匮缺的生活，使他体质愈加衰弱，终于在1940年12月31日，因感染回归热病，转为肾结核，在上海体仁医院故去。他身后萧条，家属无款筹备丧事，治丧费用只好由上海音专全体师生员工捐赠，葬于上海虹桥公墓。时年56岁。

萧友梅的为人

我所熟悉的友梅叔父是和他去上海之后的形象很不相同的。我在就学北京时，和他在一起生活了七年。他给我的第一个印象是"勤"和"恒"。这七年间，是他一生中工作、著书、创作、教学、排练乐队最忙碌的阶段。这七年间，他奔走于北大音乐传习所、女子高等师范学校和北京国立艺术专门学校之间，除了执行教务主任行政工作之外，他都亲临教学第一线，他教授乐理、和声学、音乐史、曲式等课。他编写讲义、著书，创作唱歌课上的歌曲，并且指挥学生唱歌，还和音乐传习所附设的小管弦乐队排练西欧作曲家名作。当时北京市内交通只有行程很短的有轨电车及黄包车作为交通工具，他的工作是很繁重的，然而叔父每天都要挤出时间去练习钢琴、舞剑和打太极拳，他的"有恒"的习惯，是惊人的。他的诲人不倦，勇于任重和坚强的毅力，都给我们深刻的印象。这时，他和易韦斋先生合作，写的新歌，常常让家中女青少年给他试唱，他亲自弹钢琴伴奏。在这个阶段，我们家里终日是琴声不断、歌声飘扬的。

易先生是广东鹤山县人，名孺，字韦斋，号大厂。他的别号很多。友梅叔父早在南京成立临时政府时就和他同在秘书处共事，易先生也曾去过日本留学，和叔父远在青年时即为好友。易

先生多才多艺，名士派作风很重。除诗词外，还精于篆刻，写字绘画他都擅长，具有自己的风格。只可惜他为青少年写的新歌词，用词有偏陈旧、雕琢，影响了友梅叔的歌调的流传。他们在北京又再会面后，在开始三年间，曾在颐和园后街，一条小巷里，合资买了一所小房子。记得每年暑假，他们两人在这所小小的避暑处所，各用一间作卧室，易先生写歌词，叔父谱曲并写钢琴伴奏。每写好二三首，则从西郊回到城里，要我们姑、侄们给他试唱。他的几本歌集，大部分是利用暑假时期合作写成的。我还记得有一年春天，叔父和易先生还租过一次敞篷汽车，带我们姑、侄们一同去郊外踏青。我们在汽车上一路欣赏春天风光，一路高声唱叔父写的歌（易先生的歌词）。叔父不仅带着妹妹、侄女们去春游，他在女高师及女子大学任教时，偶尔也曾偕同同学们、教师们去春游或秋游，借助出游来调节一下紧张的学习生活。他的作风同样带到他领导的上海音专。在他遗留下的像册里，保留着在京和在沪偕师生们一起春游或秋游的联欢像片。

还有他的“勇于任事”和“严正不阿”也是出众的。在北京教学、工作阶段，他亲自担任三处的教学、行政、写作及乐队排练的任务等等，若没有勇于任事、有恒不懈的精神是难以胜任的。

凡是和他共过事，或跟他学习过的人，都公认他为人正直严肃，谨慎多思，公私分明，不徇私情，因而敬佩他。他爱护学生如子侄，对青年学生经济上有困难的，总是千方百计，设法帮助他们寻些抄谱等工作或亲自资助。对离家路远，寒暑假回不了家的学生，更是关怀备至，有时还留住在家里。

他是很喜欢社交的，他带来了留学德国时学术、艺术界的风尚，如在星期六或星期天下午，邀请北京大学、清华大学、女子大学的教授们到家里茶叙，有时和朋友们、学生们一起度过一个愉快的茶会，藉以舒缓一周来工作和学习的紧张。在这阶段，我们

有机会见到叔父的朋友，如：李四光、谭熙鸿、任鸿隽、陈衡哲、赵元任、丁燮林、陈西滢、王世杰、周鲠生、张奚若、杨景仁、钱端升等，当然还有上面提到的三校的老师们、同学们，以及偶尔到京的过去他在日本、德国留学时和在临时总统府工作时的同学们、朋友们。

叔父为人心胸坦荡，对有才华的同行只有景慕之意而无妒忌之心。他与赵元任十分友善，常在我们面前赞扬他有很高的天才，惋惜他不专搞作曲。他在介绍赵元任的《新诗歌集》的文章中称赞他的天才可与舒伯特媲美。他在让我们姑侄试唱他和易韦斋合作写的歌曲时，也常让我们唱赵元任的歌曲，说赵先生的歌曲及和声用法有中国味，很值得欣赏。

他个人生活方面，据我所知，他在20年代期间，曾经爱过他的一位学生，但是没有获得成功，他曾为此非常难过。此后，他把精力倾注于音乐事业，以寄托他的感情。直到48岁时（1932年）才悄悄地在杭州和戚粹真女士结婚。婶母曾在幼稚园任教，是位很有才能的女子。她笃信基督教，而叔父则是一个无神论者。他们生有一子一女，即萧勤和萧雪真。萧勤现在定居意大利米兰市，他的抽象派风格，在欧美画坛上很负盛名。我堂妹雪真，曾考入北京师范大学音乐系，不幸的是因过度用功伤脑，致患精神分裂症，长年住医院治疗，因此，她的音乐天赋得不到发挥。叔父身后萧条，除书籍外，别无积存。他的书籍、琴谱均已捐赠中央音乐学院图书馆。

叔父晚年最大的不幸，是他的家庭生活不够美满。粹真婶母坚持宗教信念，经常喋喋不休地劝他信教，而叔父却是一个坚定的无神论者。他在临终前曾对我的表弟俞述诚说："我是学哲学的，是个无神论者；我一生做学问，结论是不要相信任何宗教迷信！"在他弥留之际，婶母找来了牧师，预备跟他祈祷，但叔父

支撑着说："我无愧于人间，不用祈祷，无需忏悔，也无悔可忏！"再三示意我表弟，要牧师出去。事后，据我表弟俞述诚（福媛姑与俞诚之子）说：如果婶母对叔父的音乐事业多些理解和体贴，在生活上给他创造安静工作的环境，不要勉强他信教，他的病是能够痊愈的，也不会还在有为之年过早地离开了人间……说不定叔父还有机会活到解放，亲眼看到在党领导下，新中国音乐事业蓬勃发展、音乐人才辈出闻名国际的景象。

友梅叔的正直严谨、高风亮节，是有口皆碑的。他非常喜欢梅花，抗日战争爆发后，有年隆冬，他对俞述诚说："现在打仗，不知道无锡梅园和苏州香雪海的梅花怎样了？"他想念梅花不是偶然的，他就是一位像梅花一样有骨气的爱国知识分子。当时，他留了胡子。（我保留的抗战期间他的相片都是留髭的。）我表弟问他为什么留胡子，他说："那是不妥协，不投降的意思。抗战胜利后，我就剃掉！"可惜，叔父1940年底就去世了，没有看到抗日战争的胜利。

在北京时，他的琴室中，三角钢琴靠着的墙面上，正中间悬挂着贝多芬像，像下面，中间是肖邦，右面是孙中山先生赠给他的纪念像片，左面是先祖父的像片，对着钢琴那面墙上是巨幅的巴赫像，这些都是他崇敬的人物。两侧还挂着一副对联，上联是：岂能尽如人意，下联是：但求无愧我心。这副对联表达了他对工作的态度，他的确是位勤勤恳恳、舍己为人的音乐教育事业的好工作者、好学者、好教师。他的这种精神，将是永垂不朽的。

友梅叔父故世后，关于他的纪念文章，解放前有：《纪念中国新音乐的保姆萧友梅先生故世一周年》（晏青即刘雪庵）；《记萧友梅先生及其遗族》（王简，1944年）；《萧友梅先生五年祭》（鸿倪即陈洪，1945年）。还有熊乐忱、应尚能、韦翰章各先生也写过纪念文。

1980年12月中国音乐家协会和中央音乐学院及中央广播电台，为友梅叔父逝世四十周年在中央广播电台和中山公园中山纪念堂，举行过纪念会并演出他的部分作品。同年在他逝世那天，上海音乐家协会和上海音乐学院举行过萧友梅先生逝世40周年纪念会并演出了他的作品。北京、上海的音协和音乐学院的领导同志以及过去曾受过叔父教导今天已是各地音乐学府、音乐学界的领导者，对友梅叔父的功绩作了如实的评价。客居意大利的我叔父之子画家萧勤也回国前来参加。开会之际，我曾有机会见到现在已是白发苍苍的廖梦醒同志。她对我们说："我还记得萧叔叔，他的琴弹得好，我最喜欢听他弹琴。"七十多年前的往事，在这位革命老人的脑海里留下了美好的回忆，实在使人感动。叔父当年虽已参加了同盟会，但他的主要的精力还是放在学习上，虽然参加议事，但不是革命工作的执行者。

在上海阶段曾和叔父共过事的廖辅叔先生，目下正准备为他写传记。当叔父故世消息传到广东时，他写过一阕"水龙吟"寄给婶母志哀。这首词概括了叔父一生的事迹和功绩。录之于下，来结束这篇回忆。

海涯老却成连，白头无命迟瓶乳。
忧时肠热，望京眼瞑，还乡心碎。
弱指危弦，分明当日，海翁深意。
独仓皇急劫，阴阳短景，轻付与东流水。

信是精金纯色，此情芳，秋荼如荠。
辛勤卅载，披荆只手，乘风万里。
满路豺狼，满天霜雪，满门桃李。
有羊昙未醉，低徊前事，洒西州泪。

怀念老师萧友梅先生

陆仲任

萧先生是一位全心全意为音乐事业，严格培养音乐后一代的理论作曲家、音乐教育家。

萧先生早年留学日本和德国，得博士学位，是同盟会会员，孙中山先生的同乡。民国初期我国教育事业落后，大学少，留学生、博士更少。但萧先生不就高官厚禄，却愿为音乐事业贡献一生。在旧社会，音乐是茶余饭后的消遣品，受人轻视。办音乐大学更是不可想象的。萧先生却把艺术视为人们的精神食粮，认为只有培养优秀的艺术人才，才能生产优秀的有益的精神食粮，提高人们的品德情操。他不顾人们的轻视，排除外界的阻碍，克服人力物力的困难，实干苦干，从"音乐传习所"到"国立音专"的创立，为祖国的音乐教育事业打下了基础，培养了不少音乐人才和干部，对今天我国音乐事业的发展，作出了可贵的贡献。

萧先生在主持“国立音专”时期，有几点措施，给我印象很深，至今还深深地钦佩他。

一、重视作品民族风格和艺术实践

当时我们作曲专业学生，除必修钢琴外，规定要修琵琶。萧先生认为作品必须有民族风格，作者要学习和熟悉民族民间音乐，才能创作出有民族风格的作品。他还认为民族乐器中，琵琶历史久，乐器性能好，表演力强，优秀传统曲目多，群众喜爱。我通过向朱英先生学习琵琶，使自己的作品具有更浓厚的民族民间风格。

音专办有校刊《林钟》。萧先生鼓励我写文章、作曲，在校刊发表。又举办评奖，让入选作品在音乐会上演奏演唱。他对同学们在社会上为报刊、唱片、电影、话剧写文章，搞演唱演奏，作曲配音，办业余音乐学校等，只要没有坏影响，他从不干涉阻挡。同学们劲头大，工作活跃，不但大大丰富了群众音乐生活，推进了音乐的普及；同学们有了艺术实践，也提高了作品和演唱演奏的水平，又有经济补助，学校也很快受到广大群众的重视，想学音乐的，都以能考上“国立音专”为荣。

二、重视教学质量，热情帮助学生

当时音乐水平低，想学音乐而大都缺乏音乐基本知识。萧先生为提高考生专业基础，扩大考生来源，利用暑假举办补习班，亲自教课。我就是1934年报名暑期补习班，跟萧先生学习他编的“和声学”而后考取的。

为了保证专业质量，把专业学习分为初、中、高三级。修完每

级规定的技术和曲目，进行严格的升级考试。一般每级至少学习两年，三级修完则至少六年。不受那时规定三年学制的限制。这样做法，在当时制度呆板、又是音乐被轻视的情况下，不知萧先生经过多少艰难的争取和斗争才能得到的！而萧先生总是埋头苦干，从不为自己表功。

萧先生生活朴素，待人热心慈和，非常关心同学的困难。有的同学经济困难，读一段时间，要离开去工作一段时间，再回校学习，他总是同情支持。又设工读生名额，既减少行政编制和开支，又补助了困难的同学。我因为做了工读生，才能坚持学下去。

1940年冬萧先生病重期间，我在医院里见到他最后一面，人消瘦多了，而神态很清醒，他还是想念着学校和同学们！萧先生已离开人世四十余年，他那朴素的外表，慈和的眼神，永远铭记在我的心里。

萧友梅业绩之一二

萧淑娴

今年1月7日是我叔父萧友梅先生诞辰百年，《音乐研究》编辑部希望我写篇文章以志纪念。

半个多世纪以来，特别是新中国成立以来，我们的音乐事业有了很大的发展，人才济济，成绩赫赫。抚今思昔，人们自然会念及对我国现代音乐教育事业起过重要作用的萧友梅先生。

叔父萧友梅在世五十六年，短暂的一生为音乐事业付出了艰辛的劳动。这里，我作为一个后继者，把叔父的事绩略写一二，提供研究者参考。

由于战争年代时局动荡多变，叔父的一些音乐理论著作、音乐作品、文稿笔记、日记、书信等等已经散失，下落不明。残存在我手边有他用德文写的《17世纪前中国管弦乐队的历史的研究》这一著作。叔父曾因这部著作考得德国莱比锡大学哲学博士

学位。可惜的是这部著作，至今尚未译为中文，以致我们不能通过这篇论著，了解他对中国过去的音乐文化所做的研究，不知道这部著作对于我国今日音乐文化还能起什么作用。幸而他遗留下来一册为写这篇论著的中文笔记(约二十余万字)。从笔记中可以窥见他写这部著作前所做的准备是非常充分的。他在国外图书馆浏览过的书籍十分可观，主要有朱载堉的《律吕精义》、《乐律全书》、《律吕新说》、陈阳《乐书》、蔡元定《律吕新书》、黄佐《乐典》、韩邦奇《苑洛志乐》、《乐律总部汇考》、《清宫典图》，以及晋、唐、宋、辽、金、元、明、清各朝代乐志，等等。笔记中还抄录了各朝代各类乐器大小结构尺寸、性能、音域；各朝代宫廷用的乐队编制、演奏者的人数、主要乐人(歌者舞者)名称职务、主要乐曲名目，以及各代有关音乐理论、乐律论述等等。通过这笔记，可知他学识的渊博。

叔父的著作，除了大量遗失之外，即便是已出版的，也残缺不齐了，中国音乐研究所齐毓怡同志以极大的热忱到各处奔走搜集到约五十余篇散见于各音乐刊物或报刊的论文，整理成了一本论文集。从他的论文著作和他在音乐教育上的实践，可以了解到他是有一整套复兴民族音乐的思想与看法的。

追溯他的复兴中国音乐教育的思想，要从他少年时代说起。在他为一份履历表填的自传上写着："自幼从父读书，在澳门居住十年，时闻邻近葡萄牙人奏乐，羡慕不置，然未能有机会学习也。16岁入广州时敏学堂，17岁赴日本东京留学，先后在东京高等师范之附中，东京音乐学校肄业、毕业，中学后，经过法政大学之高等预科入东京帝国大学教育系，同时仍在东京音乐分校习钢琴，24岁帝大毕业后返国，曾在北京任学部视学二年。民国元年春任南京临时大总统府秘书，五月至十月任广东教育司科长，十一月由北京教育部官费赴德留学，先后在莱比锡

大学国立音乐院专攻音乐理论及教育，民国五年毕业，并在大学考得哲学博士学位。后转入柏林大学及私立星氏音乐院(Sternsches Konservatorium der Musik)研究，时值欧战方酣，延至民国九年始能返国。先后在北京女子高等师范学校、北京[国立]艺术专门学校创设音乐科，又在北京大学创办音乐传习所。民国十六年一月在沪与蔡孑民先生创办国立音乐院。十八年音乐院改组为音乐专科学校，后被任为校长。”读他的自传，知道他在17岁才开始学习西方音乐。日本早在明治时代就大力提倡学习西欧文化，青年们学习欧洲音乐已开始萌芽，并设有模仿欧洲学制的专门的音乐学校。在他留学东京的八年间，他没有间断过学习音乐(钢琴、声乐等课)。然而这阶段学习西方音乐不能使他完全满足于在音乐领域里求得更广更博的知识的愿望，毕业回国后，正值辛亥革命前夕，我国封建王朝正趋于崩溃没落大动荡阶段，为了避免清政府发现他参加了孙中山先生1905年在日本发起的同盟会的身份，于是他在清廷学部任视学官。辛亥革命胜利了，清帝逊位，孙中山先生在南京任临时政府总统，任命叔父在总统府为秘书，但不幸的是，革命的果实被袁世凯篡夺，南京临时政府解散了，当时孙先生询问秘书处各人志向，叔父表示希望赴德继续深造。他的愿望得偿了，他得到赴德留学的公费，这年他整28岁。

在总统府任职的时间虽然短暂，但他目睹耳闻总统府中派系众多，纷纷扰扰的政客官僚中，有识者寥寥无几，越觉得做官没有意义。虽则他有机会可以取得中山先生介绍他做个什么官职，他考虑的结果，仍是选择德国作为再度出国深造的目的地。在日本留学八年间他接受的主要是德国名作曲家、作品的熏陶，如巴赫、海顿、亨德尔、贝多芬等名人作品，更激发他的向往。他和我父亲商量，父亲支持他的深造志愿。父叔二人，年龄上虽

然相差八年，但兄弟感情笃厚而且是很知己的，因此父亲对叔父的志愿不仅给予精神的支持，还给予经济上的资助。叔父留学日、德时，父亲总以他经济收入的四分之一汇给叔父作为学习购买书籍之用，因为父亲能体会到他有复兴中华民族音乐的宏愿，并器重他的为人。

1913 年他在莱比锡同时就学两处：莱比锡皇家音乐学院和莱比锡大学；1917 年到 1918 年在柏林皇家大学哲学系及私立施特恩音乐学院学习。他在这四所音乐院校学习的课目极为广泛；除了作曲专业的对位、赋格、作曲法、钢琴配器法、指挥法、古谱读法之外，还学习哲学、教育学、伦理学、心理学、音乐史、音乐美学、音乐风格学、歌剧史，还有比较人类学、音乐比较学、学校组织法、管理法等等课程共有四十多门课。由于他勤奋好学，孜孜不倦，使他具备了深厚渊博的学识。他的博士论文《17世纪前中国管弦乐队的历史的研究》得到李曼(K. W. J. Riemann)、沃勒(Weule)和康雷第 (Conrady) 三位著名教授主持口头答辩。在这阶段，他有幸直接向著名音乐理论家李曼、谢林(Schering) 以及钢琴家泰许莫来(Teichmüller)学习。

由于他有深厚广博的音乐学识，又通晓日、德、英、意、法各国文字，对中国音乐千余年来发展缓慢的原因，作了深入的探讨，并和西方音乐的发展相比较，从而得出坚定的信念，认为如要使中国现代音乐发扬光大，使之无愧于文化古国的盛名，首先必须立足在音乐教育上。建立音乐教育机构，培养合格的音乐人才，师范与专业人才并重，有了各方面的音乐人才，音乐这门艺术才能得以发展，才能对国民文化教育有助益。

他自 1920 年初春第一次世界大战结束后返国到 1940 年因病逝世于上海，在他献身于音乐教育事业的二十年间，创办了北京女子高等师范学校的音乐科、北京大学附属音乐传习所、北京

[国立]艺术专门学校的音乐科，并且首次创办了小规模的中国现代第一个管弦乐队，而且是中国人演奏、中国人指挥(由他自己本人指挥)。在这些音乐机构中，他不仅负责筹办行政事务，而且还亲临教学第一线；讲课、辅导乐队排练及合唱指挥之外还要编写他进行教学的科目的讲义，如：乐理、和声学、音乐史等课以及教学需要用的歌曲、合唱曲等等。在北京时还创作了《新霓裳羽衣舞》钢琴及管弦乐队曲，合唱有《春江花月夜》及《别校辞》。在北京时，他利用每年暑假与他在南京临时总统府秘书处结识的好友、词人易韦斋先生合作写下为不同程度学生们用的歌曲——《今乐初集》及《新歌初集》以及为初中、高中编写的六册《乐理教科书》，三册《新学制歌唱教科书》，钢琴、风琴、小提琴教科书各一册，此外他还发表过数十篇论文于各音乐杂志上。

他在北京从事新音乐教育活动的七年是他精力最旺盛、创作论述也最多的一个阶段。不幸的是那时的北洋军阀政府，不重视艺术教育，饬令将北京的音乐教育机构一律停办，致使他惨淡经营，用心血浇灌的这些音乐教育之苗终于遭到夭折。在这种令人伤心的形势下，幸而得到当时在南京任大学院院长的蔡元培先生的支持，在上海终于创立了中国第一所独立的音乐院，由蔡先生兼任院长，友梅叔父任教务主任。我国第一次有了独立于其他系科的专门学习音乐的机构，为我国音乐教育史写下了新的一页。从创办时起，这所音乐院五十多年来，为我国培养了一批又一批优秀的音乐人才。成为国际上也是有名望的一所中国高等音乐教育学府。

在上海办音乐学院的十三年间，虽然是始作也简，规模小，经费少，但是凭着他的坚强毅力，克服了种种困难。在抗日战争中，新建立起来的音专校舍被毁了，音专几次搬迁校舍，在艰苦异常的情况下，他始终不渝地维持着这朵千辛万苦培育出来的

花，尽管困难重重，没有动摇他办音乐教育的信念，也没有影响教学质量。直到他病重前，他还没有离开教学第一线工作，亲自讲授他著的《旧乐沿革》及《朗诵法》。

20年代、30年代，友梅叔父在音乐上的功绩是多方面的。他是"五四"新文化运动在音乐教育事业上一个实行者，一个反帝反封建的爱国者。政治上，他信仰孙中山先生的思想，在哲学上他遵循蔡元培以"美育代宗教"的思想自由原则，是主张进化的。在德留学七八年间，他深受德国音乐学者严肃治学精神的感染，习惯于用科学的头脑去解剖分析中国音乐落后于西方音乐千余年的原因。他感叹中国自周、唐两个朝代在历史上音乐曾经起过非常重大作用，为什么自周、唐以来中国音乐比西方先进国家落后差距那样大呢？他总结了我国音乐不发展原因，认为："吾国音乐之无进步，不外出于下列四端：记谱法之不精确，不统一，一也；偏重技术，不重理论之研究，二也；教授法之泥古（即偏重听学，不重视看谱）与守秘密，三也；历代向无真正音乐教育机构之设立，四也；故虽有少数名师，大都不能传其技于其门徒，以致虽有名曲，竟至失传。"他认为："中国音乐教育已停顿了一千多年，拿来同西方音乐比较，当然事事不如西方音乐的进化，所以西乐理论都应该学习介绍进来……"又说："一千多年没有把乐器、乐谱、教授法、作曲法进行改良，所以在记谱法上、技术上、体裁上、和声上都没有进步，因此许多活泼、雄壮复杂的乐曲都做不出来。既然做不出来，于是现有的乐曲便偏于轻美、简单、迟缓的几方面，而缺乏快活、雄壮、浑厚健康的几类。乐器没有改良，发出的音既不够用，乐器的音量又不够宏大，因此写出的音乐不易激动群众的情绪。"又说："与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较有趣……留其精美，去其渣滓，用新形式表达之的有意义。"（以上见与友人信稿。）

1920年春他回到祖国时，大都市内除了教会办的学校有些音乐科目（所教的音乐内容，不外是唱宗教赞歌，也教点钢琴、管风琴），在教堂里也可以听到宗教音乐而外，至于中国政府办的师范、中学、大学中的音乐课目是不存在的。叔父虽不主张全盘西化，但认为发展中国新音乐，培养音乐师资是当时首要的任务，在音乐教育上，他主张教学课目、学习方法必须学习西方进步的方法与制度，同时也要学习民族的音乐。当时我们在大学音乐科学习，学生们除学习钢琴外，都要学一二件民间乐器。在刘天华先生指导下每学期都要举行演奏会以促进学员们学业上的进步，我们在音乐会上都是既演奏钢琴又弹琵琶及二胡曲独奏或合奏的。

他还认为古乐不能流传到今的三大原因：一是教授不得法，以听觉为主要方法，人死曲亦随亡；二是记谱法不一致，同一乐曲，记谱各家不同，乐曲因而无一定标准；三是学音乐者限于某个阶级不能学校化、平民化。为了记谱法的缺欠，他曾写过好几篇论文谈到此问题。学者如果认真研究他那篇《古今中外音阶概说》，会对古今中外音乐文化在漫长历史过程中应用过的音阶和由此产生的不同民族国家的音乐作品加深理解。尤其重要的是他用五线谱将名目繁杂的自五代就发明的八十四调的音阶和外来的各种音阶列为一目了然的图表，后人通过应用这个图表，在译古代乐谱时就容易方便多了。

他在《乐艺》（第1卷第3号）上有篇论文谈《九宫大成》所用的音阶，他还在这本杂志上发表了他译为五线谱的十余首昆曲，在他的遗稿上还有一册从《元人百种》中译为五线谱的带唱词及伴奏过门的戏曲共有百余首，此外还译京剧约百首。他不仅对昆曲曲调有兴趣，对元、清的戏曲音乐也有兴趣；他做这些准备工作是想深入地从现在还盛行的活着的戏曲音乐中探索音乐宝

藏，使之能更好地发展为现代中国社会的新音乐。从他做过的这些研究功夫中，我们是不会得出他只是偏重西乐的结论的。他的主要目标是想要我们音乐工作者（无论是搞理论研究、作曲、器乐演奏的）在学习方法与制度上采用西方科学系统的教学方法与教学制度，最终达到创作出具有我们民族特点的新的音乐。

我对叔父勤奋一生所做的音乐上的贡献，只能写点个人肤浅的认识和个人受他教育的回忆。他的业绩，凡是在京、沪两地音乐院校受过他熏陶的人，都会有公正的评价。

1982年11月27日，是上海音乐学院创校55周年纪念日，在校园里为萧友梅博士树立了半身铜像，像是由著名雕塑家刘开渠先生亲手塑制的。在铜像建成的剪彩仪式上，贺绿汀院长、丁善德副院长热情致词，全国各音乐院校领导及著名教授、艺术家、演奏家数百人荟萃一堂，加上上海音乐院新老校友三千余人，冒着绵绵细雨，参加了这次剪彩仪式。见到那种热情高涨的感情，使人永铭于怀。死者有灵，当庆幸只有在中国共产党的领导下，音乐事业才能蓬勃发展。友梅叔父将为复兴国乐的愿望得以实现而含笑九泉。

千辛万苦不辞劳，
历尽沧桑护乐苗。
今日百花吐艳色，
国际乐坛树英豪。

萧友梅先生临终前后

邓尔敬

"八一三"淞沪抗战爆发。学校自江湾迁入法租界，租了几处民房，化整为零，不挂校牌，但仍坚持招生、开学、上课。不久，战线节节西移，炮声虽已远去，而成为孤岛的上海，形势日益紧张。

1938年萧友梅校长很想将音专迁往内地，并为此经香港兼程赶往武汉与教育部会商，终因国民党政府所在的武汉也危在旦夕，不可能关心区区一所音乐学校。一方面也考虑到学校的专业教师绝大多数是由上海工部局交响乐队外国乐师兼任，若要这些洋人随校内迁很不现实，因此，迁地之议作罢。

这年，汪精卫投敌，高唱"曲线救国"的调子，同日本帝国主义打出"大东亚共荣圈"的旗号，网罗同伙，准备在南京成立汪伪政府。许多爱国人士纷纷离开上海，有的去了大后方，有的去了苏

北抗日根据地。留在上海的知名人士中，不愿与汉奸为伍的累遭暗害。暴力事件层出不穷，人心惶惶不可终日。

萧先生自武汉回到上海不久，他中止了亲自讲授的《国乐概论》课。这以后，同学们很少在学校看见他。

有人说“萧先生病了”。

不然。

在一个寒冷的冬天早晨，我便亲眼见到萧先生健步在福履里①路上，而且还叮嘱我说：“天冷了，应当戴顶帽子，以防感冒。”

有人说“萧先生胆小……”

也不然。

谁能想象到萧先生当时所面临的形势是多么严峻！

萧友梅先生早年出任过孙中山先生的秘书，和汪精卫等人有过一些交往，并与汪精卫的左右手褚民谊私交甚笃。据说萧先生一家曾借住在亚尔培路褚民谊的公馆。汪、褚即将粉墨登场，与萧先生相知的人中，投伪者大有人在。为了应付复杂而险恶的环境，萧先生不得不深居简出。偶尔到校办事也是来无影去无踪。这样便使自己的行踪带上了一定的神秘性。因此众说纷纭。

“萧先生病了。”——真的病了。

1940 年的岁末，朱英先生突然通知我和陆仲任，要我们代表同学去医院看看萧先生。从朱英先生忧郁的神色中，知道萧先生的病很严重。

想到萧先生的名和字是友梅、雪朋，因而我们去花店买了一枝梅花，并设法弄到松竹各一枝，配成“岁寒三友”携去医院探望。

萧先生住在体仁医院，这是一家座落在辣斐德路上的私人医院；就是现在上音复兴中路教职工宿舍对过的 1325 号；也正是音专初创时期，一度租用作为校舍的那幢老式红砖楼房。

我们拾级而上，进入病院二楼的厅屋，屋内有通往三楼的楼梯，萧先生的病房是在楼梯后面的一个单间。房间不大，陈设简陋。病床东西向，横放在仅有的一扇西窗下。窗外的阳光被外墙所遮挡，室内很阴暗，一片微弱的光线映在萧先生清癯的脸上，卧病在床的萧先生面容显得越发苍白。

萧先生知道我们来看他，勉强打起精神，用极其疲惫的嗓音说了句："你们很有心。"随侍在侧的萧师母代他表示了谢意，并一再重复着萧先生的这句话。萧先生还问了关于学校上课和同学的情况，声调低沉得几乎听不太清楚。唉，病已垂危的萧先生似乎无力再说什么了，我们稍事寒暄便退出了病房。没料到这竟是我们见到萧先生的最后一面。

几天后，萧先生的病情更加恶化，小便大量出血，高烧不退，终因不治，于 1940 年最后一天——12 月 31 日凌晨去世。没有举行大殓，也没有追悼仪式。毕生为创建音专耗尽心血，为祖国的音乐教育事业立下丰功伟绩的萧友梅先生，就这样默然地永远离开了我们，离开了他心爱的学校，离开了那战乱的人世。终年才不过 56 岁。

萧先生逝世不几天，我和陆仲任去虹桥公墓参加他的葬礼。

这天，我们显然是晚到了。公墓的铁门敞开着，园内特别宁静。迎面不时吹来一阵冷风，夹杂着踏碎枯叶的声响。通道两旁排列着各式各样的墓碑，可以看出这里也是华洋共处之地。

萧先生的墓地位于墓园中间偏右的地方。一副西式灵柩早已安放在墓穴上方紧绷着的两条既宽又厚的白帆布带上。约莫

十来个送葬人环绕在墓穴旁。学校教职员工中除了陈洪先生、朱英先生以及当时的工友王浩川外，现在回忆不起还有哪些人在场。亲朋中到的女眷似乎只有萧师母和她的妹妹戚翠贞。她们身旁还有两个穿着孝服年仅五六岁的小男孩。一个想必是萧先生的哲嗣萧勤，另一个可能是萧勤的表兄弟。童稚未识生离死别情，但不知他们在想什么。

葬礼出乎意料的简单，但气氛极为肃穆。没有献花圈，没人唱挽歌，没有言语，也听不见人们内心在啜泣。只觉得凝重压抑的心情随着灵柩的缓缓落入墓穴而愈来愈沉。待落葬完毕，送葬人向墓穴培上一抔黄土便各自离去了……

我懊恼没有再带上一束"岁寒三友"，奉献在萧先生墓前以祭奠先生的高风亮节。

时隔四十七个春秋，沧海桑田变化万千。虹桥公墓断非昔比，只恐怕原有的许多灵寝已荡然无存。然而萧友梅先生那庄重而瘦长的身影，和他浑厚而亲切的音容笑貌，却深深铭刻在我心底。

二十年代的萧友梅

萧淑娴

府右街饽饽房8号是座落在府右街路西一个小胡同里的一所住宅。小胡同面对府右街旧皇城西大门。听说在满清时代这所住宅原是太监家属居住的，为内外两重四合院的老式北京住宅。父亲在1918年初购买下来，原是给从广东香山（现为中山市）老宅迁居北京养老的祖父萧公焱翘（又作砚樵，名煜增）、庶祖母、姑姑、叔叔们十余人居住的。父亲除了担负在粤汉铁路局宿舍自己的家庭（即我母亲及我们五姊妹）之外，还要担负祖父这个大家庭的赡养及各弟妹的教育费，他的责任是够重的。

祖父焱翘公于1919年11月1日故世。这时友梅叔在德早已结束他的学业，到第一次世界大战（1914—1918）结束后交通逐渐恢复方有可能离开欧洲。在回国前，他游历了奥地利、瑞士、意、法、英各国名胜，乘船赴美，拟在回国前，作一次环球旅

行。当时因战争故，轮船都不能正期启航，作环球之行更需要时间。不幸的是他到纽约后，因不习惯纽约高楼大厦室内外温度悬殊的生活（由于他在欧战中，因缺煤，室内温度往往很低，生活上不适应），得了感冒发高烧，以致因病误了船期，只得又多在美国逗留到下班船。待到回国时正是 1920 年 3 月初了。他一到上海便急急乘船赴武昌，会晤阔别八年的我的父母——他的兄嫂，心情的愉快欢畅是可想见到的。尤其是吃了母亲特为他亲手烹调的佳肴美馔，他快乐之极，引起他谈欧战缺食的苦：在波兰避战，住在一所修道庵里，自己种土豆以便有可充饥之粮，至于荤腥则久已不知其味矣。为赴北京教育部报到，他没有久留就北上了。见到兄嫂时他才知道祖父已于去年 11 月 1 日作古，恰在他旅途中，所以就无从知道家中大事了。二叔到北京教育部报到，决定在北京就职。为了我们姊妹学习问题，父叔商议结果，决定结束我们年龄大的姊妹三人的私塾生活，要我们准备到北京考女子中学。叔叔说我们在家塾读书的中文基础不错，但要准备学学数学等课。在二叔北上后，父亲就在我们仍继续古文学习的同时亲自给我们作些加减乘除等数学的练习，也教我们一些英语。

在北京，我家当时住的饽饽房 8 号，内四合院有上房（即北房，按照北京习惯是宅中的最重要的位置，一般是家中长辈才有权住的房屋）、东西两套厢房，内四合院有一道由一个月亮门隔开的南墙，外四合院是包围这内四合院的外围厢房，有南厢房、东厢房及北厢房。大门在东厢房之东南角（也即全住宅的东南角），大门侧是男仆人住房，旁边是厨房，与饭厅相连，在饭厅与厨房之间，为了冬季用热水方便起见，二叔还特请工人按照他的设计，做了一间淋浴室，靠窗做了一条铁皮长槽并设冷热水龙头，为我们众多姑侄加上二婆（庶祖母）、二叔、材叔及佣人共十

多人使用。清晨及晚间入睡前，除了饭厅之外，这里是最热闹的场所。我们住宅房间很充裕，从开始时，我们姊妹住东西厢房，以后母亲又携五妹淑芳、六妹淑庄来北京就读。为了互相照顾方便起见，二婆将北房让给母亲使用，她到外四合院的后院北厢房居住。后院北厢房与内四合院北上房规模相当，但院子小些，没有房前带柱子的走廊。

当时我们姑侄数人，年龄相差无几，先后在北京的国立、市立及私立几家著名女中就读。我是自始至终在女子高等师范学校附属中学读书的。那时二叔回国不久便购买了一架钢琴。为了不让我们这群女孩子荒废时光，他亲自教我们姑侄五人钢琴，还将钢琴的使用排了时间表，每人根据各自进度，每日进行一或二小时的练习。而他本人除了要去教育部、北京大学讲课、备课、写讲义、搞创作之外，为自己每日也安排两小时的钢琴练习，并且从不间断。二叔在德国留学多年，养成非常有条不紊的生活学习及工作习惯，爱惜时间到了分秒必争的程度。在工作和学习的时候，他最讨厌人们做无谓的事，或游手好闲，浪费光阴，这是他最不能容忍的。

二叔有个特点，在全家人一同就餐时，不仅喜欢滔滔不绝地讲述传闻轶事，还喜欢借就餐时批评家中小辈们。他不骂人，但用些讽刺的言词，使人听起来比挨骂还难受。因为他在用餐时，是他一日间最自我放松的时候。他爱说话，喜欢辩论，往往使一顿晚饭要拖好长的时间。这时二婆是他的最好的应声附合者，不管他说什么，二婆都会随着他的语气而唯唯喏喏的。因此，二婆就成为二叔最好的知己者，因为老人家整日无他事，乐得给二叔做个应声者，这也是她一种消磨时光的方式。

为了避免夏日炎炎的暑热，北京有条件的人家都在四合院中间的院子里搭起用凉席和木桩及用竹竿作支柱的凉席棚，有

利于学习和工作。二叔每年都要找棚匠搭席棚，到秋凉就拆去。二叔除了教我们姑侄五人钢琴之外，还请来了一位过去曾在清代末年做过御林军的武术教师张教头，每星期日到家教我们中国武术，如刀剑棍棒和拳术。二叔和我们先从双棍学起，之后学舞剑及太极拳。二叔见我比妹妹们练习认真，进步很快，定了两把剑，还于剑柄上各刻上友梅和淑娴二字。他原想学剑，以后专习太极拳，而我则练起两把五斤重的剑来。开始习武术时，大家都还认真学习，没有多少时日，她们坚持不下去便停止了，只有二叔和我继续练下去。二叔练太极拳，主要因为他体质不好，练拳健身是有必要的。二叔一直坚持练习太极拳，我不知道他到了上海以后是否因工作过忙也将太极拳放弃了？

二叔在北京大学教学，他讲音乐史及和声学，听说来上他课的学生，出于对和声学的好奇竟有千人之众。在 1920 年秋，我就读旧制中学的四年中，他首先被委聘在女子高等师范学校建立音乐科。为了聘请教师担任音乐各项科目学习，他网罗人才，请了唐赵丽莲（母亲可能是美国人，父为华人）教唱歌，这时杨仲子自瑞士回国，担任钢琴教学，以后刘天华自江苏来京担任琵琶及二胡教学，还有金孟仁教诗词，二叔则教乐理、和声、音乐史等课。女子高等师范学校校址在石驸马大街，这时男女学生是分校的。音乐科大概是在 1921 年秋招生，八姑福媛这时在二叔指导下，已经会弹钢琴，于是考入学校音乐科成为第一届音乐科学生。这时易韦斋（南海词人，原和二叔同在临时总统府秘书处任职的同事）正在北京琉璃厂一家字画书店给人刻图章，他们又在京华相遇，成为知己。易韦斋工词章，二叔此时正需要一位词章合作者，写些为学生唱歌课上需要的、能体现蔡元培主张的德智体美要求的新精神歌词，以培养学生的奋发有为、坚强勇敢精神，这样他可以据之写歌曲配上钢琴伴奏，作为课堂上教唱歌时

的应用教材。唐赵丽莲曾在教会学校学习过，又曾在美国留过学，她钢琴弹得很好，自己又能教唱歌，这门合唱课就由她教学生唱，练习好后，由二叔指挥在学期中或学期末开演奏会上作为学习成绩汇报的节目之一。

二叔在北京任教于北大和女高师的教学工作开展之后，他平常的生活，除教学以外的时间都用来撰写讲义、合唱课上的歌曲、钢琴伴奏以及其他创作。虽然他每天为教学工作忙碌，但他从未间断过练琴和打拳，他经常说："作为一个艺术家，一天不练习，家里人感觉到，三天不练琴，周围的人感觉到，如果一个星期不练习，群众就感觉到了。所以学习音乐和学武术一样，要拳不离手，曲不离口的。"

二叔每每将易韦斋的歌词创作好歌曲和伴奏之后，不时地在晚饭后，他弹琴，我们姑侄（主要是八姑、十姑、淑琴三妹、淑贞四妹和我）五人唱他新谱的歌调，这阶段我们家音乐气氛浓郁，琴声歌声四面飞扬。

原在北京大学附设的音乐研究会，1922 年改组为附设音乐传习所，所长由北大校长蔡元培先生兼，二叔担任教务主任。同时还组织一个管弦乐团，他任乐队指挥。也招收男女学生学习音乐。易韦斋被聘在北大附设的音乐传习所里任教，而女子高等师范学校的诗词教学则由金国宝担任。易韦斋与二叔友善志同道合，他常来我们家，有时即住在南房西侧的客房里，他写歌词二叔谱曲，他们合作得很是默契。易韦斋为人喜欢交朋友，非常喜欢我们几个少女，常常拉手拍肩，表示亲热。我们看见他和二叔几乎形影不离，易韦斋又喜欢穿丝袜，有些女性的爱美，淘气调皮的我们几个年龄相当的少女，就开玩笑地叫他"大姑妈"来代替"易伯伯"的称呼了。为了避免住在城里家中，往往有许多来往应酬和吵闹声，扰乱叔叔搞创作时的思维（因为我们家里的

姑侄们排着时间表练习钢琴，自早到晚总有练琴声音，是很吵人的），他们在颐和园外、万寿山北面的一个村子里买了一所小房子，只有北屋三间。他们各占北房两侧房作卧室，中间是起居室。那时为了防潮，还安放木板铺地。室外有个小院子，有棵大杏树，小院子的西侧有间小厨房。他们请了位住在附近的临时工，白天来给他们打扫房屋，买菜做饭，晚上回家。他们就这样每逢暑假就到村中住，一个写诗词，一个谱曲，写好回到城里家中在钢琴上弹奏，要我们姑侄试唱他写的歌。他们合作写成了《今乐初集》、《新歌初集》和《新学制唱歌教科书》等（这些歌集都由商务印书馆出版）。

记得我读中学三年级时，二叔又买了一架小型三角钢琴，是法国迦沃(Gaveau)牌的，为了缓解我们姑侄练琴时间越来越增加，以致影响他创作及练琴的使用。他将琴放在他南房的客厅靠东面板墙旁，墙上面挂着一张贝多芬(Beethoven)放大像，下面中间是肖邦 (Chopin)像。他很欣赏肖邦的作品。说肖邦的旋律创作无比精美，变化多彩，他还用过雪朋谐音作为别号（也曾译音作索朋）。肖邦像的左边是孙中山先生像，右边是我祖父焱翘公的照片。这些像的两侧挂着一副桂东源写的篆字体对联：岂能尽如人意，但求无愧我心。客厅北面墙上则悬挂着巨幅彩色放大的巴赫(Bach)、莫扎特 (Mozart)、舒伯特 (Schubert)等他敬仰的音乐大师们的像。他和我们姑侄还曾轮流坐在三角琴前长凳上摄影留念。

二叔很喜欢社交，秋、冬季在客厅里，夏季在院子的凉棚里，星期六或星期日晚上邀请北大的从欧洲英、德、法（以后也有美国）留过学、现在大学任教的教授同事们到家里茶叙，大家在一起做游戏、朗诵诗词、唱歌或闲谈，这时期的来客中有后来成为我们的姑父的王世杰，还有谭熙鸿、周鲠生、皮礑白、陈西滢（陈

源)、杨振声、李四光(仲逵)、赵元任杨步伟夫妇、任鸿隽陈衡哲夫妇、张奚若杨景仁夫妇、丁燮林、钱端升、黎锦熙、林风眠、司徒乔等以及我记不得姓名的其他当时北京知识界的知名人物。当然,座上宾还有音乐传习所、女子高等师范学校音乐科的师生们和音乐传习所的管弦乐队队员们。他搞些社交活动并不花费太大的开销,吃点小点心和糖果及用清茶招待,然而主客们都很高兴,心情舒畅,一周工作的疲劳也都随着消除了。大家说说笑笑,或弹首钢琴曲,唱首二叔新写好的或以前写的歌曲,或弹古琴、琵琶、小提琴,中西乐器都可以作为助兴的节目。宾客们可以随兴自由交谈,各得其乐。杨仲子、唐赵丽莲、刘天华、郑颖荪、杜庭修、林风眠(法国留学、画家、任北京[国立]艺术专门学校校长)以及女高师第一届的音乐科学生们是常客。这种周末请朋友和大学中师生到家里联欢聚会的社交形式,是他在第一次世界大战前在德国留学时的大学中社交风尚。他以之代替了中国式的请客上馆子吃饭那种宾主在餐后各散东西的方式,在宾主间感情交流上似乎更有意义得多。

在春暖花开的季节里,或者是秋高气爽之时,他常和学校里的师生们到郊外或公园及名胜处作春游秋游,还让大家唱他写的歌助兴,这时游园群众围着观看欣赏,和师生们同乐。北京当时城里的交通,只有有限的有轨电车在主要大街上行驶,居民的营运只有人力车,我们那时上学,离学校近的都是步行,路远才乘人力车。像这种整个系的师生春游或秋游,都是靠人力车约定时间地点再集合一起自由参加的。

二叔是个非常优秀的组织者,加上他在德国留学多年,受德国民族特质影响,如严守纪律,待人忠诚,办事认真负责而又富组织能力,都在他身上发展成为他的天性了。在 20 年代初期,他负责筹备北大附设音乐传习所和第一次首建女子高等师范学

校中音乐科，这两处的行政和教学任务，他们的培养目标都是有些区别的，对他们的筹备策划就不是件简单的事。譬如：课程的科目、教学内容、教材和乐器等等都要从头开始，聘请合格能胜任的教师及筹备组织成立一个管弦乐队等等工作均非易事。特别是在那个时代想要创办音乐教育事业，这是有史以来的创举，谈何容易？如果不是依靠他将近二十年留日留德的学习积累，尤其是他个人的坚毅勇敢精神和他为振兴中国音乐首先考虑培养人才从音乐教育事业着手，他怎能有条不紊地在短短几十年开创中国音乐教育事业？当然，这和他那时延请的音乐教师们同心协力的合作密不可分，这也说明：与他善于和同僚合作，能够充分发挥大家的特长有直接关系。他在北京工作这些年都可以表现他对这阶段的成就是比较满意的，心情是舒畅的。我们作为后辈，见到叔父以艰辛的工作达到事业上的成功，为此深受感动并景仰他的作为。

叔父回国时已年满36岁了。他也开始注意到婚姻的迫切和必要。虽然有二婆对他的生活起居饮食的照顾，但在家庭生活和社交上有位主妇还是很重要的。在我记忆里曾有人介绍过给他的两位女士，他都不中意。在由他介绍七姑姐和王世杰结婚后，他更有迫切之感。八姑姐是女高师音乐科第一届毕业生，他最喜欢的是她们班上的袁慧熙。在她们毕业之前，他写过一封求婚信，要八姑姐转交给她。然而，袁慧熙拒绝他的求婚，把信退回给他。二叔对此虽不形于色，然多日不欢。二叔的求婚未能如愿，而中意的女子又这样稀少，他就更加致力于教学、创作和著述，发表了不少的论文，出版了他和易韦斋合作写的歌曲集。袁慧熙的拒绝，虽则二叔克制自己情感的能力很强，但终也瞒不了家里人（当然不是所有人）。我们从练拳习武的日常锻炼中，是感觉得到他情绪的变动的。

这里记下一桩他留学柏林时住在一家公寓中一件事（第一次世界大战前，德国有一种似旅馆而又带有家庭生活性质的公寓，外国留学生们大都找这种公寓居住），公寓里每人各有自己的卧室，但每日三餐则集中在一起用膳，价钱比住旅馆便宜，同住在公寓中的各人可以互相往来免得孤寂。二叔在这里住时，有一次有位住客，面色黑而暗也前来就餐，他用完饭先退去，二叔这时和邻座的人交谈，他虽非医生但却富于观察力，他告邻座说："我看这位先生的气色不好，中国人叫做面带乌云，看来他会不久人世的（他用德语说）。"邻座听了，将信将疑，想不到这次用膳的翌日，他的预言竟成为真的事实了。第二天房东告诉住客们，说这位"面带乌云"的客人在那晚用饭后，第二天就因不适送进医院暴卒了！于是 Dr. Hsiao 萧博士就在公寓里出了名（这时他已在莱比锡大学取得博士学位，当在 1917 年欧洲大战之间），也就赢得更多的尊重。这故事给我留下他观察力极强的一个至今未能忘却的遗事一桩。

德国在西欧各发达国家中，是人民脱离封建制度较晚的国家之一。老百姓中对贵族有一种崇拜心理。二叔是很重视自己的祖先来源的。萧氏老家原在江西吉安。父亲就常对我们说，我们是辅佐汉高祖对汉朝的建设曾作最大功绩的萧何之后。我们迁到广东的远祖是南宋末年曾在那里做过知府迁家居粤的，传到父叔是二十五代了。当二叔给住客们摆家谱，告诉他们说我们的祖先中在南北朝时代的梁朝，在 6 世纪初做皇帝的有文名的萧统是我们萧氏远祖之一时，使他在作客的公寓获得了尊重和优待，大家都叫他"Prince Hsiao"。"萧王子"不但受敬重，而且在战争时代食物匮乏紧张情况下，他却享受主人的优待，每早早点得到一小块别人享受不到的牛油！这牛油在当时是稀有之物，二叔身体本来很弱，在学习期间，他又极端勤奋刻苦，体力

消耗很重，增加营养是重要的。被称“萧王子”好像很荒唐，但是为了补充体力之不足，又何乐而不为呢？此外还有不少的其他事迹和趣闻，现在也追忆不起来了……

约在1924年间，青年画家司徒乔访问二叔，给他画了一幅坐着弹琴搞创作的油画画像，像有真人大小，二叔身后影影绰绰地画着一个吹笙的仙女，这时正在上初中一年级的六妹淑庄就充当这位吹笙仙女，给她做吹笙的手型，这幅画画好后，曾一直悬挂在客厅里，而现在在他的遗物遗书画中，就不见了，何处去了呢？还有待追查。在这期间，记得有一次司徒乔带着从广东到北京想到北大附设音乐传习所学音乐的冼星海来访问二叔。冼星海谈了很多他的学音乐的志愿，说他想做作曲家，说他的家庭贫苦，母亲以给人洗衣服谋生，又自豪地说德国大作曲家贝多芬的母亲是给贵族作厨娘的，终于他自己成了名闻世界的大作曲家。他说："我的母亲是个洗衣妇，我也要像贝多芬那样成为大作曲家"（大致的意思，不是原话，事隔六十余年，我已记不清了）……等等。我还记得在这次会晤时，我还给他们俩（一位画家，一位自命为将来的中国贝多芬的未来大作曲家）表演了一次中国武术双剑。司徒乔和冼星海告别后，二叔对我说，这个青年人志气很高，但有些狂！二叔对所有的喜好学习音乐的年轻人他都是热情帮助的。看到冼星海生活有困难，便让他在音乐传习所里管理音乐书谱和抄写乐谱，用工作所得补贴他学习生活费用。以后国立艺术专门学校（原为美术专科学校，1925年扩改为国立艺术专门学校，增加戏剧系及音乐系，校长林风眠。成立时，冼星海就成为音乐系的学生之一了。

1924年北京女子高等师范学校第一届音乐科学生毕业了。八姑姐和其他的同学都陆续毕业，有的回原省县从事教学，有的结婚了。二叔送走了第一班同学又着手进行第二班音乐科的学

生入学，这一班学生人数比第一届的几乎多一倍。这年正是我从女高师附属女子中学的四年制中学毕业。我原想从父命学文学，被女附中保送入女高师为预科生(旧制四年中学，要进大学前，先在预科读一年，以后再分文理科)。这时我仍学习钢琴，始终天天练习。二叔太忙，已不教我学琴，改请在音乐科担任钢琴教学的德籍俄人嘉祉教我。二叔说他是大力派，在女高师音乐科中，他和杨仲子分担钢琴课教学任务；嘉祉同时也在北大音乐传习所担任钢琴教学及在乐队中弹奏钢琴(传习所附设的管弦乐队因队员不足数，缺少在大型乐曲中所需要的声部时就以钢琴的声部补其不足)。嘉祉的钢琴演奏虽然有他强有力的一面，视谱也快，但他最大的缺点是缺少音乐感，只有力度速度而缺少音乐感人的美。在当时人才极端缺乏的北京，叔叔也只好将就了。杨仲子虽然能教钢琴(他在艺术上是位多才多艺的人物，还写一手漂亮的钟鼎文，经常为人写对联，他也能作曲，写了些歌曲，但很少被演唱，也不流行)，但他却不能在群众面前弹琴独奏演出。于是只好由嘉祉担任钢琴演出的任务了。二叔除这两位同仁的协助之外，要数唐赵丽莲是他办音乐教育事业最得力的同仁了。她英语极好，能歌能弹琴，教唱歌、合唱等课。她为人十分热情，在班上的同学们无不喜欢她。二叔的教学方针比较灵活，根据学生特点而定，于某种器乐演奏有突出成绩的，就培养他们为专业演奏者；没有特长的就培养他们为教师，因此师范班之外还有专业培养的做法。他对学生们学习乐器，极力鼓励学生除学钢琴外还要学习一种民间乐器。这时刘天华已自南方来京，二叔聘他担任民族器乐教学。刘天华除二胡拉得非常出色外，还写不少二胡曲，他又精于弹奏琵琶以及其他吹拉弹拨的乐器，可称为民族音乐多面手。他也在北大音乐传习所中担任教学，吴伯超这时是传习所的学生，曾和刘天华学过二胡，谭抒真在传习所里

学小提琴，以后任上海音乐院副院长之职。我除以钢琴为主科外，还从刘天华先生学习琵琶。

二叔见我学习钢琴勤奋，在读完预科要决定以何种专业为主时，父亲主张我学文科，认为将英文读好，将来有较好出路；而二叔则喜欢我以音乐为主，认为我钢琴进步快，音乐感好，希望我将来为音乐事业服务。但我本人却非常想学画，因为我自幼即喜欢东涂西抹，在中学时的图画课上，我画的画，不时被老师拿去挂在橱窗里展览，连校长的会客室里也曾悬挂过我的画。叔父见大家意见不一致，说让命运决定吧，取琴上的节拍机，上面插着三个各写着文学、音乐、美术的纸标签，把节拍机上足了弦，让它在固定的速度上转动，停在哪儿就算命定学哪科，大家都同意了。在节拍机不断地拍打之际，他一面给我们讲西方著名音乐家、画家和他知道的文学家故事，一面注视着节拍机停在哪儿，父亲也默默地坐在一旁听着……节拍机终于停了，不歪不斜地停在音乐标签下！叔叔大为高兴，说："你们看，命运要淑娴学音乐，就决定吧！"我就这样听从命运的摆布，以音乐为主科了。

在这阶段的历史中，1925 年是不平静的一年。首先孙中山先生的逝世，以后是"三一八"事件、"五卅"惨案，以及军阀们的互相攻战，影响到学校里的学习。幸而二叔在教学上的严格要求和各教师们的同心同德的协作，乐队队员们的热心合作，学生们学习的认真努力，各方面在他领导下都作出很好的成绩。每个学期末都有一次学生学习成绩的演出，传习所的管弦乐队每年总有约六次节目演出，演奏欧洲各国著名作曲家作品。乐队里缺少的乐器声部则由钢琴声部补充之。这时除了嘉祉之外，二叔也让学习成绩好的学生用四手钢琴弹奏。记得我和已毕业的袁慧熙曾在乐队中参加四手联弹。因此袁慧熙也常到我们家和我一起弹四手联弹，为参加音乐会的演出作准备。袁慧熙也参

加二叔组织的在我们家饽饽房凉棚下的音乐会演出，她和我各弹独奏，韩权华独唱，赵年魁（在乐队中担任小提琴第一把手）小提琴独奏，还有刘天华的二胡琵琶、郑颖荪的古琴也都曾使宾客们大享耳福。在这个时期里，我也曾给教声乐的男中音杜庭修弹伴奏，给他教的学生们听他的声乐唱法。

关于二叔对中国乐器改造的想法，除了在他发表过的见诸刊物上的文章外，他还和丁燮林一起研究过如何在具有中国特色的竹笛上能够演奏具有转调性能的音阶，譬如增添一些可吹半音的笛孔。因为这是涉及物理学上一些问题的探索，丁燮林很热心地赞助他这个研究。在那个动荡的时代，当时有些愿望而未获实现。记得解放后初期约在 1952 年左右，我曾有机会见到丁燮林先生，他还提起过这件事呢。当然，改造中国笛子现在已经实现，转调已比较成功地在独奏笛子乐器上吹奏了。关于国乐改进的意见，叔父在1926年间曾组织了赞助这想法的文化、音乐界人士如蔡元培、刘半农、刘天华、赵元任、杨仲子、赵丽莲、嘉祉及女子大学音乐科学生们成立了国乐改进社，从 1927 年开始还办了个《音乐杂志》刊物（第 1 卷第 1 期的发刊辞由程朱溪撰），在这刊物上发表过一些名人如赵元任、刘天华、刘复、萧友梅、缪天瑞等人的文章和乐曲。国乐改进社还进行过音乐会演出等活动。然而，由于北洋政府不重视音乐教育和经常不发全薪，再加上当时的教育总长刘哲停止继续办音乐教学的决定，二叔只有寄希望于南京政府，对于国乐改进社的活动也就无法亲自过问和关心了。

办音乐教育是要一笔经费的。在北洋军阀统治下的教育界，经常受到经济的限制而难以发展，教师们即便在几所学校兼课，也经常领不到全薪。二叔虽说有三百元的月薪，然而常常只能拿几成，即便兼几所学校课，也仍然是拮据的。这在当时的教

育界是很普遍的现象，即使是外国教师也照样拿不到全薪。我记得当我转入女子大学音乐科后，曾从霍尔瓦特夫人学唱，除和班里几位学声乐的同学从她练声习唱之外，还在课外向她学习钢琴表演艺术。为了教声乐，学校正式聘请她到音乐科教我们声乐练习及唱歌这门课。霍尔瓦特夫人以及赵丽莲也和其他中国教师一样每月只拿几成薪水。然而她们的态度都很好，并不因领不到全薪而对教学松懈，她们仍然是照样认真负责，和二叔及其他教师在一起全心全力地负起教学任务的。记得霍尔瓦特夫人曾用英语对我说："我不是为了几个钱来教你们的，我喜欢你们这些女孩子的才华，愿意为你们服务。"她和赵丽莲一样都有很高尚的情操，不为钱教学，是可敬的外国艺术家。

可能是在1926年，在一次学年终汇报音乐科成绩，女子大学音乐科全体学生，曾经表演过一次音乐小歌剧，名为《五月花后》。那是一出有独唱、重唱、合唱的小歌剧，是用英文演唱的。谢兰郁和我各担任一个独唱角色，其他则唱合唱。剧情大致是这样：每年五月群花盛开季节里，一些村镇的姑娘们都要选一位最为大家推崇的姑娘作五月花后。有一位姑娘出身富有，自认为最有资格当选，但群众不喜欢她的高傲，一致认为来自农村的小姑娘品德优美而选了她。霍尔瓦特夫人帮助我们提高独唱表演艺术，赵丽莲负责合唱及全剧的导演工作。在我们排练过程中，二叔经常前来旁听指出缺欠不足，最后在真光电影院举行了公演，由二叔亲自担任舞台监督。公演后，我们音乐科在社会舆论上得到很好的评价及赞赏。当然除了这次表演小歌剧外，我们从刘天华先生学习了琵琶二三年，对于琵琶已掌握了一定的演奏水平。记得我们全班十六人，有一次全体一起弹了个琵琶合奏节目，有《梅花三弄》及《瀛洲古曲集》中一些乐曲。此外还有其他的钢琴独奏、琵琶独奏等节目。这项演出不仅活跃了

当时的北京乐坛，又受到了群众的欢迎。

二叔在这几年里表现的特点是埋头苦干。他知道也深刻地感到若要振兴音乐以之为发聋振聩，发扬人民高尚勇敢的情操，首要任务是培养出有用的人才。为此他不辞劳苦天天奔波于三处——女子大学、北京[国立]艺术专门学校、北大附设音乐传习所。一方面主持行政事务，一方面亲自担任教学，他教乐理、和声、作曲、音乐史等课，一方面还要给北京唯一的管弦小乐队按期排练，乐队练好了一些节目就在北京大学第二院约可坐三四百人的小礼堂中举行音乐会。从乐队成立时起到 1927 年他南下止，这几年间一共举行了约四十余次音乐会。在百忙中，他从未中断过钢琴练习和打太极拳。这些年间他不但写了些较大型的合唱曲、独唱曲，还创作了用五声音阶写的《新霓裳羽衣舞》钢琴谱及乐队谱。记得在北大二院首演时，听众第一次听到中国作曲家用民族习惯听的五声音阶创作，亦用西方管弦乐队演奏的乐曲，很受欢迎，还轰动一时。

约在 1925—1926 年间，有位哈尔滨的管弦乐队指挥杰什柯维赤(Geschkowitsch) 到北京给俄国歌剧团指挥时，曾听过二叔领导的在北京大学演出一次小管弦乐队的音乐会。他听后认为这是有可能在北京再扩展乐队的一个基础。当时二叔和这位杰指挥还商量一种发展乐队计划，即从他在哈尔滨的大乐队里聘请二十多人来参加北京的乐队，组成一个大管弦乐队，还向北京市政公所申请拨款，以期赞助这个计划俾得实现。然而交涉结果终成泡影(参阅二叔写的文章《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》，其中详谈经过情况)。二叔除了教学培养人才及写作之外，对于提高音乐艺术的普及工作，只要有机会，一向是不遗余力地力争的。

过去，有些人错误地认为，二叔只崇拜西方音乐，而不重视

民族音乐，这完全是不公正的。早在德国莱比锡大学哲学系研究音乐学时，他的博士论文就以《关于17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(他又简名之为《中国古代乐器考》)为论题。他为了写这篇论文，在德国图书馆中有关音乐的中文书籍中，摘录了各朝代有关各种乐器的记载，如性能、尺寸、形状、制作法等等以及各朝代乐队编制、乐师、演奏的重要乐曲等等的笔记，保存在我手中的就有一大厚册(原笔记已交上海音乐学院图书馆，为萧友梅遗书专设室中保存)。听说吴伯超在二叔故世后曾从我婶母那里取走一大包二叔的音乐作品及一些他在德留学时的笔记等等。吴取走的二叔遗著，我到处向有关人员追询下落，但均无踪迹可寻。吴伯超在解放前夕赴台湾所乘之船与另一轮船于出海口相撞，两轮俱沉海底，全体乘客遇难。如果他随身携去二叔遗作，那就全部毁灭了，这是多么大的遗憾与损失啊！从阅读二叔的笔记中，可知他治学是多么勤奋与有恒。他这篇对中国古代器乐的研究性音乐论文，已由廖辅叔自德文译为中文，将在上海由上海音乐出版社于今年年底前出版。

二叔对于中国民族音乐的提倡，不仅仅在北京三处音乐系科里要求学生们在学习西方音乐及乐器的同时，还要求学生们必须学习一种中国民间乐器。每学期、学年终结时，必须将在学期中学好的乐曲，或独奏或合奏在音乐会上演出用以考查优劣，评定成绩。像刘天华及郑颖荪(古琴家)均曾对音乐科的学生作过出色的教学及指导。二叔特别器重刘天华，因为刘先生不仅是琵琶大师，他对二胡以及其他民族乐器均很精通，还创作过多首二胡曲。他不满足于民族乐器音域的局限，又从当时在北京的俄国小提琴家托诺夫 (Tonoff) 学了小提琴。他是二叔的同事中一位最得力的合作者，和赵丽莲、杨仲子一样在各自教学的岗位上，为了振兴中国现代音乐勤勤恳恳、齐心合力地为协助二叔

主持音乐教育事业共同努力。

不幸的是，在军阀当权时代，艺术不被重视，在刘哲下令取消各学校音乐系，不发经费的形势下，二叔伤心地眼看着多年苦心经营的音乐教育及耗尽精力组织成的管弦小乐队的音乐会演奏事业，都要一一被迫关闭停止工作。他的心情受到严重的创伤。虽则如此，他并不灰心，和当时国民党在南京成立政府的大学院院长蔡元培商议，在南方建立音乐教育机构。蔡先生对二叔非常器重，对他筹划准备在上海创办一所专为培养音乐艺术教育人才的音乐学院的建议极力支持。在北洋军阀摧残北京各院校音乐教育的形势下，他于 1927 年初秋间南下到上海，开始为创立一所音乐院的工作到处奔波。和他一起南下的有位在艺专美术系学习的学生刘开渠。刘开渠回忆当年说，他那时年轻，看到艺术受摧残，不能在北京继续学美术，听说二叔有南下创办音乐学院的设想，很想跟他去上海，看看南方有无学习美术的地方。二叔同意和他同行，他就随着叔父到了上海，和二叔一起住在《现代评论》杂志社内。他初次到南方，人生地疏又听不懂南方方言，二叔常常为他翻译，和他一起逛马路。二叔是非常喜欢字画的，和他多次谈欧洲绘画美术方面的见闻，使这位当时的青年心中留下了深刻的怀念与感激之情。因此当 1982 年请他给二叔塑制半身铜像时，他欣然答应了(刘开渠后来赴法学雕塑，解放后曾任杭州美术学院院长、中央美术学院副院长及全国美协副主席)。

二叔在赴沪前写过一首歌曲《闻艺专音乐系解散有感》于易韦斋的歌词上，以示他心情之沉重。

二叔当时在北京居住七年间，除了在最初三四年间和易韦斋合作写了数十首为了教学应用的歌曲之外，还编写了风琴、钢琴、小提琴教科书，为初级中学用的乐理教科书、和声学纲要

（以后在上海出版为《和声学》）以及没有发表的《音乐史》（即《旧乐沿革》）手稿等等（请参阅台北出版的《萧友梅先生之生平——中国近代音乐教育之父》一书）。当二叔在1927年夏秋间赴沪，筹备在沪实现他的夙愿——创办一所专门培养音乐教育及演奏人才的音乐院而不辞劳苦呕心沥血地惨淡经营他的理想事业时，那时我仍在女子大学音乐系（由杨仲子代理系主任）作我最后一年的学习指导。在这阶段里关于二叔如何进行创办音乐院的经过情况，我在北平是不太详知的。只有他的来信中有时提到的一星半点。信件早已遗失，现在已无从回忆了。最大的遗憾是二叔和父亲彼此间往来频繁的信件，现在一封都没有留下来。以我估计，有可能在日寇占领北平期间为了防备敌伪军的搜查，由父亲亲自销毁。

二叔到了上海之后，曾有一张上海音乐院成立时最早的像片，登在国乐改进社办的第一期的《音乐杂志》上，这张1927年音乐院成立像片不见登载于台北出版的《萧友梅先生之生平》一书中，那上面登的一张是1928年11月照的。当时我已到沪被聘为上海国立音乐院之钢琴助教，照片上面有十姑婉恂站在后排学生中，按理我应在前排教师中，可能我因事未去参加，没有我的像，而吴伯超却坐在前排，那时吴伯超也是从北京大学附设音乐传习所毕业到上海音乐院任助教的，可谓遗憾。

下面将记些二叔生活琐事，以见二叔的为人及性格。

二叔是喜欢与朋友同过周末联欢的，也常在过年过节（国庆或什么其他节日假期）时，请各校的师生们到家里茶叙，或奏乐或诵诗讲故事说笑话等活动助兴，凡是现在还活着的师生们（也都是耄耋老人了！）在记忆里都还保留着温馨的回忆（我的老同学、以琵琶闻名的曹安和、谢兰郁就曾和我追忆过往事，给我以很大帮助）。但二叔却最不喜欢而且到深恶痛绝程度的厌恶人们在家

内打麻将牌或打扑克牌或推牌九之类的中国社会家庭间的娱乐(实际上往往带有赌博性)。二婆年老没有受过很高的教育，她老人家喜欢打打麻将牌消磨时光，她要姑姑们陪她玩牌，当姑姑们无课时就开起麻将牌阵来。哪知道有一次，正巧学校因事无课，二叔回家比平时早，当他走进院中就听到牌战声音，又正好我也在家，他问我:“谁在打牌？是我们家么还是邻居?”我那时不知道二叔最痛恶打牌，而且我认为打打牌对老人家也是一种娱乐消遣，从前我在汉口居住时，有时也陪过我母亲打牌，不以为是坏事，可是这回我却犯了直言不讳的忌，如实地说了。哪知道二叔竟发起大脾气来，飞跑到后院，推门而入，看见姑姑们(大概是七姑八姑十姑几位)陪着二婆玩麻将牌。二叔平时对待二婆向来亲热尊重，这时他却怒气冲冲不顾一切礼貌，抓起一大把象牙竹牌往火炉里(当时正值隆冬)一扔，同时大声责备说:“音乐家庭只能有音乐的声音、唱歌读书的声音，怎可以容许打牌声音来玷污音乐家庭的名声呢?!现在我把牌烧了，看你们还打不打!”怒冲冲地责骂一通出去了。他这时火气上升，也不管这样对待老人家是否合宜，都置之度外了。事后，姑姑们对我好一阵的埋怨。事件的发生是我万没有料到叔父会如此痛恶打牌，否则我何必告以实话获罪于我的长辈呢?

二叔平素生活俭朴，但非常重视卫生。饮食重视营养，而且早就要求每人备有两副筷子用餐，一副用来挟菜，一副自用。他说这样做，剩余的菜留给佣人吃对他们说也是卫生的，不但可避免家中老小间由饮食引起的传染疾病，对佣人来说也是尊重他们的表示。当然，这样做，增加了保姆的劳动，但为了避免互相传染疾病，对于一个大家庭来说还是应该做的。记得这时家里有两个二婆从广东带来的丫环，一个专管做饭，一个管清洁卫生洗衣工作，还有一男听差，姓郭，住在大门旁的房间内，在我家工

作多年后告老回乡。老郭为人非常诚实勤恳可靠。冬季北方寒冷，每间厢房都要生个煤炉，北京冬季很长，总有五个月要生煤炉，五六个煤炉的工作量就不少。此外，二叔有些外勤工作，也需要有个男服务员为他奔走。当然，二婆带来的两名婢女到了结婚年龄，就都给她们找个好婆家嫁出去，以后就雇用保姆代替她们的工作。北方保姆做不来广东口味的饭菜，这时二婆不得不负起指导责任，教保姆烹调。好在老人家身体好，又善于烹饪，也乐于以此消磨时光。二叔在世界大战中受过缺食之苦，曾对我们说："缺食时多么想吃肉。"又说："如果能打下一只乌鸦来，也将是美味的，可惜连乌鸦肉也没吃着啊！"

在冬季时，二叔住在南房里，日间没有阳光，比较冷。他在冬季总是穿件厚棉长袍，外罩件布长衫，套上一双袖套，脖子上围条长毛线织的围脖，头上戴顶毛线帽，坐在他的大书桌前写讲义、编书籍、作曲、或写投在音乐杂志及报刊上的文章。一般是在晚上 9 时以后工作到深夜。春、夏季，二叔喜欢穿西装，夏天穿白西装，结个蝴蝶似的黑领结，戴顶草帽，显得很潇洒。指挥乐队开音乐会时，则穿黑色礼服，完全保留西方乐队指挥的仪表形象。然而成鲜明对比的是，开音乐会时，乐队队员则一律穿中式的长袍马褂，中西服装并存，倒也很协调，并不令人感到不伦不类。因为他们都在勤勤恳恳努力地为沟通中西音乐交流服务，使听众(这时的听众主要以知识界人士为多，并未普及到社会各阶层)得到高尚的精神享受，体现了蔡元培当时竭力提倡的美育思想，二叔是以实际行动体现这个理想的执行者。

和二叔交往很密切的朋友如赵元任夫妇和李四光夫妇不仅前来参加茶话会，有时也在我们家用饭。李四光先生是素食的，当母亲在京时，还特别为他做素食。李四光夫人许淑彬女士原是我在中学时教我们唱歌的音乐教师，当我在中学肄业时，每逢

中学校里举行什么纪念会需要全校学生唱国歌、校歌时，许先生往往因要指挥全体学生唱歌，要我给她弹琴伴奏。李四光先生也能拉小提琴，还写过一首提琴曲，提请二叔教正，这份手稿还保存在二叔遗物中。当赵元任先生出版他那本《新诗歌集》，二叔还写了一篇介绍文①，不仅大大赞美他的写作，誉为中国写新歌曲的天才，并且还经常要我们唱赵元任的歌，由他亲自弹琴给我们伴奏。二叔不仅爱才重才，还很重视友情，赵元任夫妇常往来于中国美国之间，只要在中国必然来看望二叔或二叔去清华大学拜访他谈论音乐的。赵元任夫妇当然也组织过茶话会或鸡尾酒会(cocktoil)邀请二叔及女大音乐系师生们在他们家欢叙。

此外，任鸿隽夫人陈衡哲女士[也是]相往来的朋友，任先生和二叔是同时出国去欧洲留学的。陈衡哲是位女历史学家，她写过一首诗《爱》，二叔为此诗写过歌及伴奏，登在[国乐改进社所编的]《音乐杂志》第一期上。

这里还要补记一笔，孙中山先生故世时，为了急于需用追悼曲，二叔将他在德留学时写的悼念烈士黄兴、蔡锷的钢琴曲配了乐队曲谱，并且要我给他抄乐谱，乐谱现尚保存在南京紫金山上中山灵堂内。北京音乐研究所齐毓怡为此曾去中山灵堂察访，看到这份乐谱还妥善地保存着。

1928年秋，我在女子大学音乐系钢琴专修毕业，受聘于上海国立音乐院为钢琴助教。那时就住在辣斐德路桃源村，在音乐院教师宿舍与一位教英文的梁老师同住一房，每日三餐在二叔住处(亦辣斐德路桃园村内)用膳。二叔与二婆、八姑福媛、八姑丈俞诚之（当时在音乐院任文书）及十姑婉恂都住在那幢楼里。音乐院成立才一周年，学生人数不多。二叔对入选的学生是很严格的，对于有发展为演奏家才能的就收为专修科生，对于有些音乐才能但不特别突出者则收到师范科培训。他对外省到

沪投考的学生们，都非常关心爱护。记得陈振铎曾对我说他那时是个穷学生，生活很困难，这时冼星海也从北京艺专转到上海［国立］音乐院了，二叔照顾他们俩，让他们在他那间非常狭窄的办公室里各摆一张小桌做抄谱工作，使他们得到抄谱酬劳费，作为生活补助。陈振铎说起这段往事时，还非常感激二叔对他帮助的情谊，曾写过一篇回忆，现仍保存我处。

二叔在上海工作那十三年间，是国事最艰难之时。他的婚姻生活不够美满，二婶不能在工作上成为他的贤内助，反而使他的音乐事业，在创作和著述上不能有个安静场所便利工作。记得八姑福媛对我说过，二婶是位虔诚的基督教徒，而二叔是个无神论者。为了躲避二婶无休止地在耳边劝说入教，他需要找个清静地方写书写文章备课，他不得不经常住在八姑家，一住便是二三周。比较起来他在上海阶段的著述及乐曲创作，远不如在北京那七年间那样多，这不能说不是个遗憾和损失！

1930年我赴比利时布鲁塞尔皇家音乐院学习。1933年及1934年，我在比国皇家音乐院先后取得和声二等奖，对位优秀头等奖及赋格曲奖状后，1935年回国，曾在上海江湾新建成校舍的国立音专教对位法。因与德国著名乐队指挥家舍尔兴博士(Dr. Heimann Scheichen)有婚约，他特于寒假内来京和我结婚。后来，因婚姻故而不得不离开教学工作，再次出国，致使二叔对我表示他的不满和谴责。幸好后来他在音乐家名人词典中，找到了海曼·舍尔兴的名字和他在音乐乐队指挥艺术上的记载之后，他才转怒为喜，还特将他查到的记载给我抄录下来寄给我说，将来中国安定了，希望他能到中国来帮助我们发展音乐事业。在这个时代，人类正处在有史以来最大的动乱中，“卢沟桥”事变激起中国全民族抗日斗争，而1939年欧洲的法西斯则挑起史无前例的第二次世界大战，东西两半球都沦入战火中。我们虽

然都属于幸存者，没有被战火消灭，然而生活上的流离颠沛，坎坷艰难，中外人类都同样的身受其害。这就一言难尽了！

* * * * *

叔父于1940年终在上海逝世，距今半个世纪过去了。今年是他逝世50周年纪念，为了怀念我敬爱的叔父，这篇断断续续的首尾不连贯的随笔，是追踪自1920年到1927年这七年间，我在北京上中学、大学学习阶段和叔父、庶祖母、几位姑姐及妹妹们住在府右街饽饽房共同生活时，对他的家庭生活、社交往来、著述工作概况的片段回忆。当时我是个学生，每日我有自己的学校学习生活，不可能时时刻刻追随在他身侧，这里只能将我接触到的事迹，只麟片爪地追忆一下，是极不全面的。至于他在上海居住那十三年直至他去世这些年间，是他一生内既遂意又艰难，既成功又历经挫折坎坷的一个阶段。说他遂意成功是因为尽管其肇终也简，终于多年宿愿获偿，建成了一所第一个专门学习音乐的上海音乐院。说他颠沛艰难是经历了日寇侵华，在炮火连天的岁月里，不得不多次将整所音专大搬迁，加以学校经费无着落，曾亲赴武汉，企望政府将音专迁移内地未获批准之后，又赴香港寻觅经济支助的机会也未获成功，数月的奔波终归落空的失望，终使他本已虚弱的身体，经受不了这么多的磨难挫折，贫病交困，终于一病不起！未能活到解放后，亲眼看到由他亲手建立的上海音乐学院。这四十年来在党领导下蓬勃发展、人才济济、欣欣向荣的盛况，是多么深的遗憾啊！

值得庆幸的是，由上海音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所合编、上海音乐出版社出版的《萧友梅音乐文集》，闻说今冬即将问世与群众见面了。贺绿汀名誉院长在医院养病之际，为了不误出版时期，还在病榻上执笔写序，深使人感动。廖辅叔先生在去夏酷热之际将萧友梅1917年获得博士学位写的《中国古代

乐器考》（德名原为《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》论文，译为中文，登在这部文集中。这部文集集聚他一生各时期对音乐教育、研究、论著之大成，通过上海音乐学院及音乐研究所负责编辑、整理、校阅的各位同志们的辛劳工作是深深使人感激的。在这部《文集》即将出版之际，我希望有朝一日他的已绝版的和从未出版过的音乐创作或许能得到出版与群众见面的机会！缅怀先贤，这是我作为晚辈所衷心祝愿其能实现的。

1990年6月

纪念萧友梅先生

——在萧友梅逝世五十周年纪念会上的讲话

桑　桐

今天我们隆重纪念本院的创办人和老校长、我国音乐教育事业的先驱者和奠基人、著名音乐教育家、理论家、作曲家萧友梅博士逝世50周年，是有重大意义的。

萧友梅先生的一生是爱国爱民、艰苦奋斗的一生，也是为音乐教育呕心沥血、鞠躬尽瘁的一生。他在当时社会音乐极不发达的情况下，努力学习，刻苦钻研，在中外音乐理论学识上达到了很高的造诣，获得了哲学博士学位，成为了我国第一位音乐学博士。他撰写的大量论文，无论从中国传统音乐方面、西乐的研究方面、音乐教育的探讨方面、现代中国音乐创作的评价方面都作了具有创见的论述，值得我们学习研究。他在当时国弱民穷、音乐文化事业十分落后的情况下，积极提倡，艰苦创业，在蔡元

培先生的指导下，创办了专业音乐教育的机构和我们的学院。建立了我国最早的专业音乐教育的体系，培养了我国现代最早的一大批杰出的音乐人才，为中国的音乐事业和中国的音乐教育事业的前途和发展奠定了坚实的基础，创造了不朽的功绩，值得我们永远缅怀。

在纪念萧友梅先生逝世50周年的时候，对于我们学院来说，更是具有特别重要的意义。萧友梅先生逝世半个世纪以来，特别是1949年以后，中国的音乐文化教育事业和我们的学院在党和政府的领导们大力提倡支持下，有了极大的发展，音乐文化逐渐普及，人才辈出。但是追根寻源，我们就不能忘记萧友梅先生在创办和主持我们上音这所音乐学府十三年间艰苦奋斗所打下的基础和建立的功绩。在庆祝我院建院60周年的时候，我曾提出要继承和发扬我院四个方面的优良传统，而这些优良传统就是萧友梅先生和黄自先生等老一辈音乐家为我们树立的榜样。

今天，在我们既继续发展，又面临着众多困难，既不断前进，又遭遇着重大滑坡的时候，我们更需要学习萧友梅先生艰苦奋斗的精神。近两年来，我多次在会上谈到要学习萧友梅先生在当时极为困难的条件下为音乐教育事业而呕心沥血、艰苦奋斗的精神。我们今天无论怎样的困难都比萧友梅先生当时的条件要好得多。我们更应当振奋精神，以刻苦努力的工作，来办好上海音乐学院，完成国家交给我们培养好社会主义音乐事业接班人的任务，才能无愧于我们学院的创始人、中国音乐教育事业的先驱者萧友梅先生。这是后辈的职责。

全院的师生员工同志们，我们在纪念萧友梅先生逝世五十周年的时候，我们要学习他爱国主义的高尚思想，学习他艰苦创业的奋斗道路，学习他为祖国音乐事业的发展奉献一生的崇高

精神。

萧友梅先生的光辉业绩与世长存，永垂不朽！

回忆友梅师长

赵梅伯



今年是萧友梅师长逝世[illegible]。我与友梅师长共事五年，他在1940年12月31日逝世。[illegible]上海英文《大陆报》(The China Press)发表一文称[illegible]为[illegible]音乐运动之父，称赞友梅师长之为人为师，他在[illegible]学生期考成绩，他那热情、诚恳、慈祥使我常感怀于心。友梅[illegible]长具有真实艺术家之风范。他生活朴素，待人热心与亲切，凡与其接近者莫不知其工作上认真正直无私，使我深深地敬爱他。或因他不善于手腕，引起少数人士妒视他的成就。但无可否认，他是一位全心全意为音乐事业，严格培养后一代的音乐教育家，他的功绩是有目共睹的。

友梅先生早年在日本学习音乐与教育，后赴德国深造，在莱比锡(Leipzig)留学后，于1916年夏修完理论作曲课程，到柏林大学研究乐器史，一面进入星氏音乐院(Das Sternsche Konse-

回忆友梅师长

赵梅伯

今年是萧友梅师长逝世50周年纪念，我与友梅师长共事五年，他在1940年12月31日逝世。我曾在上海英文《大陆报》(The China Press)发表一文称其为我国新音乐运动之父，深赞友梅师长之为人为师，他在临死前尚关怀学生期考成绩，他那热情、诚恳、慈祥使我常感怀于心。友梅师长具有真实艺术家之风范。他生活朴素，待人热心与亲切，凡与其接近者莫不知其工作上认真正直无私，使我深深地敬爱他。或因他不善于手腕，引起少数人士妒视他的成就。但无可否认，他是一位全心全意为音乐事业，严格培养后一代的音乐教育家，他的功绩是有目共睹的。

友梅先生早年在日本学习音乐与教育，后赴德国深造，在莱比锡(Leipzig)留学后，于1916年夏修完理论作曲课程，到柏林大学研究乐器史，一面进入星氏音乐院(Das Sternsche Konse-

rvatorium)的乐正班①学习指挥。回国后，他帮助蔡元培先生创办我国第一个专门音乐教育机关——北京大学附设音乐传习所和第一所高等音乐学府——上海国立音乐专科学校，担任校长。

回忆我国音乐虽在三皇五帝时即已有《大章》、《大武》等曲，在春秋时音乐曾被列入最高教育之要素“六艺”之一，但自唐宋设“雅乐”逐渐不景与异国融合，（原文如此——编者）至明清时代流行的音乐乃昆曲与皮簧。音乐家不再为人重视，演戏者则被视为极下等职业，无人愿意学音乐谋生，直至梅兰芳先生赴美表演，荣获博士头衔，社会人士才稍改观念。即以我本身为例，因着学声乐遭家父断绝沪江大学学费，我去美国邮船售锦绣品，忍饥饿不坐车、省钱学唱，遭亲友讥笑，认我为最愚蠢者。抗战时，我不愿接受褚民谊之请主持南京音乐院，不愿做汉奸，逃往西安，在一个荒僻的西北毫无音乐气氛的荒土上创办西北音乐院，即是一个困难的工作。但今日推察友梅师长在那皇朝末与军阀结束时期，要来创办革新中国音乐，惨淡经营，呕心呖血，艰苦求索，那种困难更是不能想象的。这五十年间中国大陆、香港、台湾、欧洲、美国我耳闻眼见不少我国青年音乐天才突出，在国际上有极高地位。这些都与友梅师长生前的远见卓识，创办音乐教育，教学有方，培养了无数的优秀人才不能分开。这几十年国内国外音乐界，均尊其为现代我国音乐之父，奠基人的尊称，受之无愧。饮水思源，友梅师长是我们后辈的模范。

萧友梅逝世五十周年纪念会开幕词

于润洋

同志们、朋友们：

今年12月31日，是我国专业音乐的先驱者——萧友梅先生逝世50周年，我们专门举办这次纪念活动来缅怀他为中国音乐文化事业作出的不朽功绩。刚才，我们举行了萧友梅塑像揭幕式，现在来开纪念会，接着是作品音乐会，明天我们还要举办"萧友梅学术研讨会"，来深入研究萧先生的历史贡献。同时还举办萧友梅生平事迹图片、实物展览。

在这里，我首先代表音乐学院欢迎并感谢萧友梅先生的亲属和萧先生的许多学生以及兄弟院校的师生前来参加纪念活动；特别是对定居国外的萧友梅先生的长子、著名画家萧勤先生，专程从意大利回国参加我院的这一活动，表示热烈欢迎。

萧友梅先生，从政治上来说，是中国近代史上一位反帝反封

建的革命民主主义者。他的实践活动表明，爱国主义精神贯穿他的一生。从音乐文化上来说，他首先是一位杰出的音乐教育家。1922 年他协助蔡元培筹办“北京大学附设音乐传习所”，开中国专业音乐教育之先河。1927 年在上海创办“国立音乐院”，这是我国第一所较正规、完备的高等音乐学府。萧友梅主持这所学校(后改名为上海[国立]音乐专科学校)的校政直到他病逝。他的一些成功的办学经验，是值得总结研究，以资我们借鉴的。

萧友梅也是我国近代音乐史上最早在音乐创作上作出重要贡献的作曲家。他的作品包括各类歌曲一百余首，大合唱两部，(原文如此——编者)此外还有钢琴曲、大提琴曲、弦乐四重奏等室内乐作品。他的歌曲《问》等，曾在音乐爱好者中长久流传。

萧友梅在音乐理论研究方面也作出了开拓性的探索。1916 年他在德国莱比锡大学以论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获哲学博士学位，成为我国第一位音乐学博士。回国后他撰写的大量论文、教材，在中国传统音乐研究、新音乐创作评论、音乐教育发展等方面作出了富有创造性的理论探讨。

今天我们纪念萧友梅先生和研究萧友梅先生都有了比以往更好的条件。例如，人民音乐出版社出版了萧友梅的音乐作品；萧先生的早期作品和论文的手稿在近十年来不断地有新发现；他用德文撰写的博士论文已由我院的廖辅叔教授译成中文；内容丰富的《萧友梅音乐文集》即将由上海音乐出版社出版。此外，台湾、香港也出版了萧友梅的作品集和研究文集，海外华人学者在研究萧友梅方面也取得了重要的成果。这些都为我们深入地研究萧友梅创造了条件。

同志们，朋友们，萧友梅先生为中国的音乐文化事业贡献了毕生的精力，创造了不朽的业绩。今天我院举行一系列的纪念活动，就是为了学习和发扬萧友梅先生崇高的爱国主义思想，继

承和弘扬民族的优秀音乐文化，学习萧先生艰苦创业、勤俭治校的办学精神，学习他勤奋、刻苦、严谨的治学态度等等。萧友梅永远值得我们音乐教育工作者缅怀和纪念。

萧友梅先生永垂不朽！

纪念一位可尊敬的中国音乐文化的创业者

——深切怀念我的音乐专业启蒙老师萧友梅先生

李焕之

同志们、朋友们：

我怀着感奋而又崇敬的心情来参加今天在中央音乐学院举行的萧友梅逝世50周年的隆重纪念活动。我们高兴地看到：这位中国现代音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者的塑像，在祖国首都的高等音乐学府内竖立起来了，也是竖立在他最早开拓、创业的地方——中国的文化古城北京。这样，我们能时常缅怀萧友梅先生在中国音乐文化建设上所创立的光辉业绩。

我曾经是萧友梅先生的学生，他是我音乐专业的启蒙老师。那是1936年初春2月，我从家乡厦门乘船到了上海，为的是报考上海国立音乐专科学校，以满足我能正规地学习音乐的愿望。

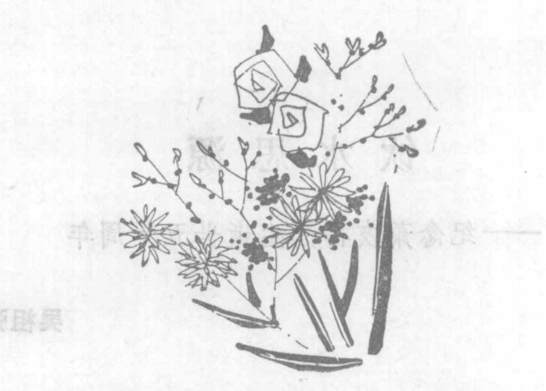
但我去晚了，考期已过，我只能作为特别选科生入学。教务处的一位先生问我：学什么主科？选哪一位老师？我毫不迟疑地回答："向萧友梅先生学习和声学。"就这样，我在萧老师门下，学了一个学期的和声学，同时还选修其他课程，如李惟宁教授的视唱练耳课，还有一位俄罗斯老太太执教的合唱课。萧友梅先生对我的学习进度颇为满意，他说我一个学期就学完了"和声大课班"的一年课程。当时我是按照他的一本《和声学大纲》的著作来学的，由于萧友梅先生教学有方，深入浅出，我就是这样在萧先生的教导下迈进了音乐专业的门槛。

今天，我以崇敬的心情缅怀萧友梅先生，不只因为他是我的第一位音乐专业老师，更因为在我国音乐教育事业上、在音乐文化建设上，萧友梅是一位可尊敬的开拓创业者，他为专业的正规音乐教育奠定了向前发展的良好基础。如果说，1927年在蔡元培和萧友梅所创办的"上海国立音乐院"是一只老母鸡的话，那么，她哺育了一群群的小鸡成长壮大了。随着时代的变迁，历史的前进，一代又一代地成为中国音乐文化建设的栋梁材。我回想当年延安鲁迅艺术学院音乐系的老师们，他们绝大多数都是上海[国立]音乐专科学校的校友，从两位先后担任系主任的（也是我的老师）吕骥同志和冼星海同志，到七位教员：有向隅、唐荣枚、杜矢甲、张贞黻、郑律成、任虹和我。

是的，从萧友梅创办上海[国立]音乐院到中华人民共和国建国之前的二十二年间，正是中华民族处在生死存亡的严峻的关键时刻，但是在战争年月里，我国专业的音乐教育事业都从未间断地延续下来了。直到建国以后的四十年，在和平建设的日子里，萧友梅的振兴中华民族音乐文化，使之自立于世界音乐之林的宏愿，已经开始实现了。回顾我们所经历过来的峥嵘岁月和艰辛的创业途程，使我们更加感奋、更加崇敬这位热忱的爱国

主义者、革命的民主主义者，萧友梅先生为中国现代音乐文化的开拓创业精神和他的光辉业绩必将万世流芳！

1990年12月26日



饮水思源

——纪念萧友梅先生逝世五十周年

吴祖强

今年是萧友梅先生逝世50周年，中央音乐学院为表示对这位我国现代专业音乐的奠基者的敬意，举办一系列的纪念活动：为他的塑像举行揭幕式，举行他的作品音乐会和学术研讨会，还有萧先生的事迹图片和实物陈列展览等，这是很有意义的。

萧友梅对我国现代专业音乐的历史贡献是多方面的，他的音乐创作、理论研究在我国都具有不可磨灭的影响，而最大的影响则应该说是在专业音乐教育方面。我国当前的专业音乐教育，经过了半个多世纪，已经有了很大的变化，无论在规模和水平上均已渐渐趋近世界先进行列，所取得的成果极为令人欣喜。当然，这经历了非常艰难的过程，许多有抱负的音乐家都曾为此

耗费了精力和心血。中华人民共和国成立之后，在党和政府的领导和关怀下，发展迅速；特别是十一届三中全会以来，更是获得了巨大的进步。不过，饮水思源，七十年前以萧友梅为代表的，起着为我国专业音乐教育奠基作用的劳绩，毕竟是现今成果的具体开端。万事起头难。在长期封闭的旧中国，引入欧洲先进的专业音乐教育方法，真正完全是一项开拓性的工作。而尤其可贵的是在当时条件下，在借鉴这一西洋科学教育体系同时，能够在其中明确地加入中国民族音乐因素，是相当不简单的。这清楚表明萧友梅等音乐先辈们在 20 、30 年代，将欧美专业音乐教育体系移植到我国来，其目的乃是为了改变我国音乐教育的落后状态，是为了积极发展我国的音乐事业，早些年加之以所谓“全盘西化”的指责，也真是有欠公允。事实上，正是萧友梅先生的开创性活动，为我国现代音乐事业培育了第一代专业音乐家。也正像丁善德同志在庆祝我院建院四十周年暨前国立音乐院建院 50 周年大会上讲话时所说的那样，无论是上海、南京、重庆，还是延安、天津、北京，不少后来的音乐院校的骨干力量都是来自萧友梅所创办的老上海音专。说是萧友梅奠定了我国现代专业音乐教育的基础，这并没有什么过分。

所以，我以为纪念萧友梅先生的历史功绩，对我们这些后辈而言，应是具有饮水思源的意义的。演出他的作品，研讨他的学术思想，有助于加深对他的认识和理解，也体现了对他的由衷的敬意。我祝愿音乐会和研讨会获得成功。

我还想要对我的老同学，雕塑家董祖怡教授表示深深的感谢，他为我院精心创作了一座很传神的萧友梅先生立像。这并不是我院计划中的唯一塑像，已在构思中的就还有聂耳、冼星海和黄自。祖怡首先完成了萧友梅塑像是为了正好赶上萧先生的50周年忌辰。这座塑像将放置在我院图书馆门厅内——一个全

院师生经常出入的地方。我认为这非常好。让每位师生都能随时记得，正是这位值得我们十分尊敬和长远怀念的音乐家，在中国大地上最早为我们开辟了一条通向音乐艺术的美好而庄严的殿堂的道路。

在萧友梅逝世五十周年纪念会上的致词

萧 勤

各位尊敬的领导、教授们、女士们、同学们：

今年是家父萧友梅逝世50周年。由海内外声名显赫的中央音乐学院主办萧友梅逝世50周年纪念这样隆重的活动，我事先并无思想准备。11月中旬我先后从淑娴姊和苏虞民先生的来信中得知这一消息，并拜读了苏先生在《中央音乐学院学报》上发表的题为《我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者——为萧友梅逝世50周年而作》这篇纪念家父的文章，他立论的客观、中肯、求实令我非常感动及钦佩因而决定回国参加这个隆重的纪念会。

还有很重要的一点，我感到举办这样规模的纪念活动，在旧中国不可能，在解放后的十七年里也不可能，更不用说在文化大

革命中了。我想强调的是，只有在中国政府十多年来一再重申并坚持改革开放、坚持实事求是、重视发展民族音乐文化这样的大环境下，中央音乐学院才能举办这样内容的纪念活动。

其实，早在十年前，即1980年12月首都音乐界纪念家父逝世40周年的大会上，我记得当时中国音协副主席、中央音乐学院院长赵沨先生就曾经讲过：萧友梅是中国近代音乐教育的先驱者，专业音乐教育的最主要奠基人，充分肯定了萧友梅在我国近代音乐事业上的贡献和历史地位，他还认为集会纪念萧友梅有重大意义，并且号召开展一个"从萧友梅到聂耳的研究运动"。但多年来，由于种种原因，赵先生的意见并没有引起音乐界的重视。今天，中央音乐学院主办这样隆重又内容丰富的纪念活动，意味着当年赵沨先生的意见已经引起了音乐界的反响。为了具体落实和响应赵沨先生的号召，我建议，并希望《中央音乐学院学报》能接受我的委托，与上海音乐学院一起，筹办一个民间性的学术团体——萧友梅〔音乐〕研究会；所需资金部分由我赞助。同时，为了继承家父发展我国音乐教育和音乐文化事业的遗志，我也希望中央音乐学院能会同上海音乐学院，设立一个萧友梅音乐基金会用以支持音乐研究、创作和音乐出版。我也希望"学报"能接受我的委托，协同有关部门来进行这项工作。

各位领导，教授们，女士们，这次我回到北京，深感祖国大家庭的温暖；我相信，只要国家坚持改革开放、坚持实事求是，必将会吸引越来越多侨居海外的华夏儿女关心和支持祖国文化，继承和发扬光大，为建设祖国贡献我们的一份微薄力量。

据纪念会的主持者介绍，参加今天纪念会的，有那么多部门和单位的有关领导、老师和同学，在这里，我向大家表示由衷的感谢！而家父在天之灵，更会感到无比欣慰！占用了大家宝贵的时间，谢谢！

有关萧先生二三事

廖辅叔

1979 年我写过一篇短文《回忆萧友梅先生》，其中说到他留学德国将近十年，始终不曾有过一个女朋友，以此说明萧先生生活态度的严肃。发表的时候这一段却给删掉了。后来在宴会上我提起这件事，萧先生的哲嗣萧勤世兄却引他那部四重奏为证，说不是有一位 Fridulein Mollendorf（莫兰多尔芙女士）吗？其实我文中说的"女朋友"，只是含蓄的说法，我的真意是指，说文雅一点是"桑间濮上"的，说白一点则是金钱交易的男女关系。如果说萧先生生平不曾有过恋爱故事，那恐怕不成其为艺术家了。即使是回国当了老师之后，他也有过对女学生的钟情，虽然结果没有成就这一段姻缘。他对恋爱的态度是真的做到了古语所说的，"发乎情，止乎礼义"。后来他也真的过了一段相当长的独身生活。有人问他为什么不结婚，他诙谐地说，已经与音专定下终

身，不用再结婚了。当然，名人不结婚的也不少。贝多芬、勃拉姆斯都是的，还有俄罗斯的女数学家柯瓦列夫斯卡娅、中国的金陵女子大学校长吴贻芳、北京大学哲学教授金岳霖等等都是一些知名人物。但是萧先生最后还是结了婚的，不过那倒似乎是近于被动。据当时音专的声乐组主任周淑安说，萧先生的继母要求周淑安替他找个对象，周淑安果然不负所托，给他介绍了戚粹真女士，即后来的萧师母。

他说与音专定了终身，当然是一句笑话，说明他富有幽默感的一面，可事实上他对音专的关心，那倒是什么海誓山盟都比不上的。他在音专的工作，一切都从教学的效益出发。考虑问题首先是看它是否有利于教学。

为了聘请到好教师，他不惜三顾茅庐，终于感动了那位曾任彼得堡音乐学院钢琴教授的查哈罗夫来校任教。查的待遇是特殊一点，大家也没有意见，因为谁也不敢同他比。

学校办出成绩，学生越来越多，课室不够用。他灵机一动，把他的校长室腾出来供教学使用；自己在阳台的栏杆上装上几个玻璃窗，就成了窗明几净的校长室。前年我在一个座谈会上说起这一段往事，听的人大为惊奇，说从前根本没有听到过有这样的事情。要是办学的都能有这种精神，恐怕许多困难都是不难克服的。

有一年上海各大学都有相当的节余款项，到所谓“突击花钱”的时候，别的大学都用这笔钱买了汽车。萧先生考虑到开音乐会还缺少一台比较高级的钢琴，于是断然不赶浪头去买汽车，却去德国定购了一台伊巴赫(EBACH)牌的大钢琴。一台大钢琴对音专的作用是不能低估的。另一方面有人把钢琴送上门来，他却又大义凛然地拒绝接受。那是当时日本首相近卫文麿的弟弟、乐队指挥近卫秀麿访问音专的时候提出要送一台钢琴来表示中日

"亲善"，到了日本驻沪总领事馆通知我们说，钢琴已经运到上海，请我们商定交接仪式的时候，萧先生的答复却是拒绝接受。

最足以说明他用人的态度的一件事是关于教务主任的人选问题。音乐院成立之初，萧先生是教务主任，到他正式受任为音专校长之后，他再没有余力兼任教务主任了。他于是与青主商量，要他来做教务主任。可是过了没多久，黄自从美国学成返国。他考虑到由黄自来做教务主任也许更合适，于是他又亲自上门请黄自来帮忙。照私人关系说，他与青主是老同学，与黄自是"素昧生平"。但是从工作上说，黄自应该是更合适的。这种一心为公，任人唯贤的精神，可以说是为我们立下了一个很好的榜样。

就音专的课程的设置而论，西洋音乐的比重是比较大的。这是事实，也是旧中国的现状所决定的。但是不能因此得出萧友梅"全盘西化"的结论。因为音专设有与钢琴、小提琴(后改乐队乐器)、声乐等并列的国乐组，学钢琴的学生必须兼学一种民族乐器，其他各组学生因为必须以钢琴为副科，所以不能再学民族乐器，但是可以参加民乐合奏。学校出版的杂志、校刊也总有论述民族音乐的文章及民乐作品。但是对于大同乐会仿造旧乐器，实际上并不是"整理国乐，只可说是仿造古董"的做法他却并不赞成，所以他参加刘天华等人创立的国乐改进社，却不愿加入大同乐会。可见他是全面地考虑问题，主张用科学方法整理以至创造新的民族音乐。本来嘛，"全盘西化"以至否定文化遗产是"五四"时期的思潮，其中最有代表性的议论，如陈独秀说，"剧之为物，所以见重欧洲者，以其为文学、美术、科学之结晶耳。吾国之剧，在文学上、美术上、科学上果有丝毫价值耶?!"钱玄同说，"应该将过去的本国旧文化遗产拔去，将现在的世界新文化'全盘承受'，""总而言之，非用全力'用夷变夏'不可。"同这些言论

比较起来，萧先生的态度还是比较温和的。这也许因为当时音乐界没有出现像林纾、黄侃那样势不两立的反对派，因而也没有文学界那样你死我活的斗争吧。

音专当时除理论作曲和国乐两组之外，其他各组都是带有洋味的，各组主任也是洋人充当的，事实上我们自己也还没有可与洋人分庭抗礼的演奏家。可是声乐组呢，虽然组内各位洋教师的歌唱艺术应该说还是高于周淑安的，组主任却由周淑安担任。理由是声乐组的学生要唱中国歌曲，中国歌曲又必须由中国人来教才能够“搔着痒处”。据说声乐组主任人选决定的时候，也有人提出疑问：周淑安并不是唱得最好，为什么要她来做声乐组主任呢？哪里晓得从民族角度看，还是萧先生想得周到啊！

音专的教学方针无疑是注重提高的。但是普及工作始终是放在重要的地位。不论什么时候，什么地方，萧先生总是想到培养师资的问题。只有音乐师资大量培养出来，音乐才能够真正普及。普及做到了，音乐水平也就跟着提高了。除了在音专设立师范科之外，他还呈请教育部发函各省教育厅，要求每省保送学生两三人来音专学习。毕业之后，再回原地工作。这样一来音乐教育才有可能普及到边远地区。记得我在一次座谈会上谈到这件事的时候，有人问我培养出了什么人才，我随即点出了陈传熙的名字，听的人也点头表示同意。但是这一项措施的积极意义并不在于培养出若干高水平的专家，而是针对我国边远地区音乐教育的落后状况，提出了一个提高边远地区音乐教育水平的办法。

要办好一个学校，师资固然重要，一般职工也是配合教学工作不可缺少的因素。在这方面萧先生也是想得周到的。国民党政府有时减发经费，教职工的薪水因此大打折扣。教师的薪水比较高，日子还好过，特别是工部局管弦乐队的成员，他们本职

的薪水根本就相当高，音专的兼职等于是副业收入，基层的职工可不一样。他们平时的日子已经是相当紧的，现在一打折扣，叫苦是必然的。萧先生看到这一点，于是把他那一份薪水分给生活比较困难的职工，好让他们安心工作。受到这种好处的自然记在心里。所以"文化大革命"期间，音专的红卫兵要音乐院创办伊始已经来院工作的老工友王浩川揭发萧友梅的"罪行"的时候，他坚持说没有什么好揭发的，即使被骂为"工贼"也不肯改口。"真金不怕火炼"，此之谓也。

与王浩川的态度差不多的还有周淑安。"文化大革命"期间，红卫兵曾逼周淑安交代她所认识的"反动分子"的罪行，其中当然也包括了萧友梅。可是周淑安所写的材料，只说萧友梅这个人脾气怪，50岁才结婚，还是她介绍的对象。此外就说不出什么劣迹了。

说到萧先生对恋爱的态度，他很能作具体分析。他同青主说过，他有一个老朋友想来音专教书，他认为这位先生见到女学生就好像着了迷，哪里敢请他来教书。另外又有一件事：有人向他打小报告，说某某人胆敢追女学生，以为萧老先生一定会大发雷霆，不料萧先生却问是什么追法。那个人说：写情书。"还有什么？"——"没有。"他于是说，如果只是写写情书，没有什么越轨行为，那么，学校就不能干涉他私人的生活问题。这可是非常之通情达理的。

萧勤世兄出世的消息传开之后，我上他家去祝贺添丁之喜，顺便问他取的是什么名字。萧先生说，叫萧勤。"民生在勤"嘛，"业精于勤荒于嬉"嘛。托斯卡尼尼常说的一句话就是"天才就是勤奋"。巴赫曾经说过，谁能够像我一样勤奋，他也会有像我一样的成就。因此他最不能容忍一个人浪费时间，打麻将也在反对之列。说起麻将牌，差不多可以说是我们的"国粹"，风行全国

的娱乐方式。严复、梁启超也会逢场作戏的来它八圈。但是萧先生绝对不来这一套。他在北京曾经因为家里有人打麻将，他把麻将牌扔进火炉里去，虽然他平时对一草一木都非常爱惜。还有一次我上他家去，碰到他小病卧床，因此坐在他床边闲聊解闷。聊呀聊的聊起青主，说他到青主家，（那是青主与华丽丝分手，另组家庭之后）看见他正在打麻将。他叹口气说，青主打麻将，我看这一下子青主该没有下文了。

刚才说起萧勤起名的故事，原来他起个名字也有他一番道理。

萧先生的名字是友梅，字思鹤，又字雪朋。林和靖梅妻鹤子，别字思鹤，与友梅的含义相应，有道理。雪朋呢，踏雪寻梅，也有道理。其实事情远不是那么简单。这雪朋二字的读音有文章。他在德国向莱比锡大学提交的博士论文的外文署名是Chopin Hsiao Yiu-mei，中文是雪朋萧友梅。可见雪朋这个大号固然是与梅花相关，但更重要而又极其巧妙的则是它是波兰音乐家 Chopin 的姓氏的音译。这位音乐家，我们现在通行的译名是肖邦，学音乐取名肖邦固然也顺理成章，但是他为什么看中肖邦的呢？这里需要结合 19 世纪末叶、20世纪初期中国国势来考查。为了推动变法，康有为曾经给光绪皇帝写过一部波兰亡国记，鲁迅作《摩罗诗力说》也有一大段专论波兰诗人密茨凯维支、斯洛伐斯基和克拉辛斯基，突出他们热爱祖国，反抗外族压迫的精神。那么音乐家中间具有这种精神的当然是肖邦了。这正是萧先生参加孙中山所领导组织的同盟会而且冒险掩护孙中山达一个月之久的思想基础。五四运动以后蔡元培发表《劳工神圣》的演说，胡适作《平民学校校歌》，其中有这样的话：“靠着两只手，拚得一身血汗。大家努力做个人，不做工的不能吃饭。”这无疑是同情劳动人民的。萧友梅追随蔡元培工作，又为胡适这首

校歌配曲，说他受到了"五四"精神的洗礼，这是符合事实的。我们不必为此张大其辞，拉他做"同路人"。但是在时代潮流激荡之下，一个人是会有意或是无意地跟着时代的步伐前进的，特别是中国知识分子普遍具有的爱国精神是贯串着他毕生行动的一根红线。他对日本帝国主义的态度就是有力的证明。

大家知道，"九一八"事变之后，萧先生抗日态度的坚决。实则 1928 年，即"九一八"事变前三年，日本帝国主义出兵济南，残杀中国军民，造成震惊中外的"济南惨案"，萧先生就在当时的《国立音乐院院刊》上与院中师生一起发表了声讨日军暴行的歌曲专刊，并寄给北京的《音乐杂志》转载。"九一八"以后，连续三年，音专主办的各种刊物都有抗日救亡歌曲和歌词发表，有机会也在音乐会上唱出来。使人愤慨的是，南京国民党政府竟然发布"敦睦邦交令"，禁止一切抗日宣传。黄自的《爱国合唱歌集》虽然已经在商务印书馆印好了，还是不准发行。但是萧先生的抗日态度并没有软化，因之有前面提到的拒绝接受近卫秀麿赠送钢琴的壮举。

上海沦陷之后，上海变成了受到日本侵略军四面包围的孤岛。有些意志薄弱的人已经先后"落水"，他却还是苦心孤诣地维护着风雨飘摇的音专。汪精卫汉奸政权建立之后，妄想拉拢萧先生去为他撑门面。他始终保持着民族的气节，不予理睬。他一死，继任人就把音专改变成汪伪政权的音乐院了。

萧先生病中最后说的一段话，是告诉来看病的同事，说某些琴房的窗门关不严，要用硬纸条把窗缝封起来，以免冷风吹进来，冻坏了学生练琴的手指。从这一点也可以看出我们的一代宗师真正是为中国的音乐事业做到了鞠躬尽瘁，死而后已。

这也正是我们的一代宗师留给我们的宝贵的精神财富。

纪念最尊敬的导师萧友梅

喻宜萱

作为萧友梅先生的学生，为了纪念他——我们最尊敬的导师，表示心中的敬意，来参加这个研讨会，我很愿意说几句感想。昨天举行了萧先生逝世50周年纪念大会。同志们的发言、写的文章、演唱的曲目，都引起我许多的回忆。回想起在萧先生教导下，在上海四年的学习过程中的许多事情，感到非常亲切，引起对我的老师萧先生的无比崇敬。在20年代的旧中国，萧先生能有那样的远见和抱负，在那样艰苦的条件下，建立了全国第一所高等音乐学府，做了这样一件音乐教育上富于开拓意义的事业，今天想想，真是了不起。我们讲过去，不能离开历史，不能离开当时的条件、环境。那时我们的学校所处的环境正是在半殖民地半封建的十里洋场的上海。当时缺乏师资，萧先生不得不借用外力，聘请了许多外国教师。就是在这样一种条件下，他对

中国的东西也还是那样重视。这一点，我当时由于年轻，不理解，只是学校开什么课，我就学什么，不理解为什么这样做。现在回想起来，确实是要有一种伟大的思想，才能做出这样的事情来。那时教我们主科的都是外国老师。比如声乐专业萧先生就开了中国歌曲课，请应尚能先生任教。我们除了跟外国老师学习外国作品，还跟应先生学中国作品。我过去在一篇文章里提到过，我们办的音乐学院，要培养什么样的人材，这就涉及到要开什么样的课程这样一个问题。那时我们的中国教材真是少得可怜，是无米之炊；而萧先生开了中国作品这门课，就把饭做出来了。昨天学生唱的《问》、《杨花》，都是当时非常珍贵的教材。这样一些好的作品，我们声乐系今天也采用了，我感到非常高兴。当时我也是常常演唱这些作品的。现在回想起来，真是倍感亲切。数一数，我在上音四年，共学了几十首中国歌曲，后来我去外国留学，在国外开音乐会时，才能有中国歌曲可唱。作为一个中国人，在国外开音乐会，我认为无论怎样都应唱些中国歌。假如萧先生不开这门课，那时我就没有中国歌可唱了。由此可见，萧先生对于发展自己民族的东西是多么重视。

过去有人说萧先生“全盘西化”，这是不对的。昨天我看见梁茂春同志写的文章，里面就提到萧先生在北京办音乐传习所，开的中国乐器课，样样齐备。当时在上海，我们学校也开了很多中国乐器课。那时我学习月琴，不过我学得不成器，弹得不好。我记得丁善德学琵琶，弹得挺棒的。在那样的环境中，开这种课，学生都爱选，这就是对民族传统文化的重视。萧先生就是希望通过这些，使得培养出来的学生能够重视我们的传统文化。萧先生的这种思想，不光是想，而是付诸于实践，这是非常感人的。

此外，萧先生的抗战主张是很明显的，爱国思想是很突出的。他不光自己写了一些歌曲，还组织学生去宣传抗日。我记

得我们到杭州去募捐，黄自先生、应尚能先生，我们全校都去了。还在上海、苏州开过募捐音乐会，并且组织了一些小分队。当时我还是一个小组的负责人。当时所有做的这些，都是为了抗日、救亡。萧先生的爱国思想和行动是非常感人、令人肃然起敬的。

我还要说的一件事就是萧先生的勤俭办学。那时我们学校很小，但也是麻雀虽小，肝胆俱全。记得当时只请了一个叫做阿王的工友，做些勤杂工作。有些事情萧先生还自己干。比如请著名钢琴家查哈罗夫来任教，他三顾茅庐，亲自去请。因为他懂得办教育，要有好的师资队伍。他所做的一切，都是为了培养学生。萧先生生活非常俭朴。那时学校没有汽车，记得我们开毕业音乐会，萧先生亲自主持，都是自己坐电车跑来跑去。那时我们住在桃源村女生宿舍，离萧先生的家很近，天天都能看见萧先生穿着那套灰色西装，为了工作，徒步往返于学校与寓所之间。萧先生的这种艰苦创业的精神是值得我们学习、值得我们发扬光大、值得我们一代一代传下去的。若不是萧先生走得太早，我相信他还会做出许多有益的工作来。

萧先生的一生是光辉的一生，他的创业精神，他的成就都是值得我们世世代代纪念的。今天开这样一个会，很有意义，影响也会很深远。我们纪念萧先生，不是说到此为止，而是为了今天的人，为了后来的人。我相信萧先生办教育的精神，将会永远激励我们，把中国的音乐教育事业办得更好。

我的点滴回忆

易开基

在旧中国极不重视音乐教育事业的历史时期，萧友梅博士创办了上海国立音乐专科学校。这位值得我们十分尊敬、无限怀念的萧校长，当年真正是煞费苦心、千方百计，并竭尽了毕生精力地忠诚于我国新音乐事业的发展。今天，我们大家如此真诚而隆重地来纪念萧先生的时刻，作为当年的一名学子，生而有幸、忝列门墙、深沐教养的个人，在此亦焉得不略申"游夏一辞"之赞

从个人之所感受的一切中，举其最为突出的一点来说罢：萧先生是认准了办学的目的，不单是要一般的培养学生成材，而且十分坚定的相信"唯有名师方能带出高徒"这一生活实践中总结出来的规律。所以一切工作都应围绕这个中心，首先必须取得一支高水平的师资队伍，以保证学校的教学质量。因此，他充

分利用了当时上海那一特殊环境的有利条件，多方聘请了无论是专任或兼课，几乎可以说尽都属于国内外第一流高水平的各类名家，以组成一支相当可观的教师队伍。而这其间特别值得一谈的是"高筑黄金台"式的不惜重金的聘请。例如当时音专钢琴组主任查哈罗夫教授（原系俄国十月革命前彼得堡音乐学院的教授)的月薪，就竟高达400元大洋之巨，而这一数目，在当时即便是全中国所有著名学府也是没有先例的首屈一指。要知道，那个年头音专从政府所取得整个办学经费数目巨细的排列名次，正恰恰是倒数第一，"叨陪末座"的而已哩！由于如此一来，便大大激发了学生们的学习热情，使得整个学校里学习空气十分浓厚。同学们无不异常珍视那一难能可贵的机遇，尽都兢兢业业、刻苦钻研，尺璧寸阴地自奋自勉。而同时另一方，学校的其他行政部门的编制，则是非常精简，无不压缩到最小规模。

现在回想起来，萧友梅校长把学校有限的经费，重点投入师资队伍，它使得上海音专能为国家培养出不少高水平的音乐人材，为新中国音乐事业的发展，做出了历史的重要贡献，萧先生这一具有远见卓识的方针政策，仅此一项，岂不也就值得我们大家无限珍重怀念，并多多予以深思熟虑了吗！

永远铭记萧校长的教导

陈振铎

我是 1928 年暑假考入上海国立音乐院的。记得当时穷，为了节省路费，便由山东临淄到青岛乘海船去上海。我是个在农村寒门生长的弟子，竟考取了大都市的音乐院，心里有一种说不出的高兴；可是又担心家庭经济条件不好，读不起这样的学校。入学以后不久，我抱着试探的心理，向萧校长反映了自己的家庭的窘境。想不到他对我非常同情，马上批准我为工读生，即边工作边学习。这样，才使我得以维持在音乐院的学习。当时冼星海也是工读生。据我所知，我和他是当时音乐院仅有的两名工读生。这样，我和冼星海就有机会每天在校长办公室工作两小时，同时也有机会每天和萧校长多相处两小时。我除了刻钢版外，还帮着做办公室里的其他一些事务性工作。萧校长待人十分和气，每次有事吩咐我去做时，总是用亲切的口吻称呼我

为"陈君"！这一称呼，给我的印象太深了。平时，在工作的间隙，萧校长也和我们聊聊天，要我们在好好学习乐器之外，还要学会作曲。我后来除攻研二胡这一乐器外，对和声、作曲有兴趣。后来转学北平大学艺术学院，在刘天华教授的学生中，我成为写作较多的一人。这实与萧校长的教导密切相关。这是我永远铭记在心的一点。

我还记得很清楚，冼星海在音乐院学习时，是以小提琴为主科的。可是当时萧校长从星海的实情出发，认为他年龄偏大(当时已23岁)，曾经热情地、反复地劝导他应以作曲为主科。星海后来专攻作曲，成为著名作曲家，固然有多方面的原因；但也不能抹杀当年萧友梅校长对星海的反复劝勉之功。

萧友梅先生本是学习西洋音乐的，但他也重视民族音乐的学习。1922年他担任北大音乐传习所教务主任后，即聘请民族器乐家刘天华担任二胡、琵琶教学。后来萧先生又聘刘天华去北平国立艺术专门学校音乐系和女子大学音乐系担任教学。刘天华先生之得以充分发挥自己的专长，成为"五四"以后崛起的民族器乐专家，不可否认，实有赖于萧友梅先生推荐之力。

萧友梅先生在教学上主张古今中外都要学习，对教师的聘请，只要对教学有帮助者，不分派别，他都聘用。这里仅以民族器乐的教学为例：在北京办学期间，他所聘请的民乐教师除刘天华外，主要的还有古琴、琵琶名家王露(心葵)，古琴名家郑颖荪、张友鹤，昆曲名家溥西园等等；后来办上海国立音专，又聘请了琵琶、笛子名家朱英(荇青)，因而充实了教学内容，丰富了学子的知识，同时也团结了一批民族音乐家。所以，有的人认为萧友梅在音乐上崇洋，不重视民族音乐，是没有根据的。

回想20、30年代，要学习音乐是多么的不容易。现在专业音乐院和设有音乐系的艺术学院遍及各地，设在师范院校里的

音乐系科也有几十个。今昔对比，真是天壤之别。今天在纪念萧友梅逝世50周年的时候，我们回顾过去，展望未来，音乐界要团结一致，为创作和演奏人民所喜闻乐见的作品而努力不懈。我今年已85岁了。在座的也有好多位年轻同志，我衷心希望大家珍惜今天的优越条件，勤奋刻苦，为发展我国的民族音乐事业发挥自己的聪明才智。

校庆声中忆萧故校长友梅

陈　洪

前两天上音有三位同志为校志事来访，谈起了今年的校庆，并约我写稿。我说老了写不动了。他们说，“也可写一点像‘记萧先生二三事’之类的短文嘛。”好吧，就写这个内容吧。

回忆当年我跟萧先生工作是愉快的。他没有半点架子，心直口快，说过就干，毫不含糊。我向他汇报工作，请示办法，他作指示时常说：“陈先生，Take note!” 意思是怕我忘了，要我记在本子上。我有好几个本子，如果还在，今天写这文章就材料丰富了。可惜本子都已在“文革”中被毁，如今只能搜索枯肠，拼凑几段，就正于各位。

一、要与音专共存亡

1937年“八一三”战火爆发，音专从江湾市中心区迁入法租界躲避，市中心区的校舍很快就被日寇占领了。1938年上海租界已被日寇团团围住，成为当时所谓“孤岛”，与内地隔绝了。但尚有一条水路可通，即乘外国轮船先到香港，再由香港转入内地。萧先生鉴于租界岌岌可危，非久居之地，计划把音专迁往桂林，或在桂林办一所分校为退身之地。他于1938年初冒险经香港到武汉向国民党教育部请示，未得同意（当时上海租界内七所国立高校均未他迁）。萧先生又从武汉乘火车到香港，准备回沪，火车遭敌机轰炸，幸未击中。他在香港生病了，滞留在妹妹家中，写信叫我暑期去香港会面，共商对策，并要我带去学期考试的学生分数簿，他仍非常关心学生的考试成绩。

暑假开始时，我买了一只小黑皮箱，正好能装进四本厚厚的分数册，搭上一艘法国邮船，向香港出发。在轮船的甲板上，我看见了不少上海文艺界人士和电影名星等，他们三五成群，联袂逃离“孤岛”，奔向内地，其中也有应尚能先生。这一现象引起了我的思想活动：我在上海本是孑然一身，家属因广州沦陷，已从广州逃难到了香港，我今也来香港，为何不考虑与上海文艺界诸君一样，也带家属跨进内地呢？

萧先生到轮船码头来接我，约好第二天去他妹妹家商谈。他接过学生分数册，翻阅了一遍，然后谈到学校近况及前景，觉得颇为渺茫而相对无策。他听我谈起轮船上的所见时，似乎觉察了我的思想活动，他突然站起来，拍拍我的肩膀说：“音专是我国唯一的音乐学府，有不少优秀的师资和学生，历来成绩卓著。目前遇到重大困难，师生嗷嗷待哺，我是校长，责无旁贷；你是教务

主任，也不容松劲。你必定要于开学前回到学校，我因身体不好，迟走一步，但我答应你，入秋我必定回校，我们要有与音专共存亡的决心！”萧先生的决心，激起了我的决心。我本来也是热爱这所“象牙之塔”的，现在它危危欲坠，我岂能袖手旁观！于是我便于7月下旬回沪，这次不是一个人走，而是带着我的妻和两个儿女走，逆流北上，开学前赶到了学校。萧先生没有食言，入秋后他果然回来了，但他似乎更瘦了！他给我带来一个贝多芬像——一个圆形石膏浮雕，是他在香港买的，可惜它在“文革”中粉身碎骨了！

二、两袖清风

一般的单位领导人，在自己手下的财务系统，总是要任命一些亲信人物，如小舅子、女婿、侄子之类，这样就可以互相勾结。狼狈为奸，大搞非法收入，这是旧社会的惯例。而萧先生则不然。据我所知，音专的总务系统人员，上自总务主任，下至出纳会计，没有一个是萧先生的“皇亲国戚”。萧先生对待他们特别严格，有时甚至声色俱厉，全办公室都听到他们所谈，透明度极高，丝毫没有低声细语，遮遮掩掩的表现，由此可推断，他们之间没有不可告人之事，更谈不上贪污。音专曾在市中心购地皮、建校舍，所费不资，掌管者如果贪污，是大可以发一笔不义之财的，而萧先生可以说是纤尘不染。他家里的钢琴调音，也是自己付钱。

我同萧先生共事的岁月中，未见他穿过新衣服。他家里除一架大钢琴稍值钱外，再没有任何值钱的东西。他的小儿子萧勤没有什么玩具，常见他在桌子底下爬来爬去，我暗中称他做“软体小动物”。为了治肺病，他每天下午吃一小碗百合汤，这就是他的滋养品。我每隔三五天就要上他家一次，他还要请我也吃

一小碗。秋天来了，他说怕冷，和萧师母“相差一季节”，萧师母还在秋天，他已在冬天，把旧棉衣捧出来穿上了。

高校校长一般都有小汽车，至少也有一部自用黄包车，而萧先生什么也没有。他每天流着鼻涕，顶着寒风，步行上下班而毫无怨言。

那时没有公费医疗，萧先生病重时住不起大医院，仅住进了辣斐德路一家私人小医院——体仁医院，在这所设备很差的小医院中度过他最后的几个月。鞠躬尽瘁，死而后已，两袖清风，连遗嘱也没立一个。这岂只是个人清高而已，乃是公而无私的高尚体现，堪称我辈公教人员的崇高典范。

三、Scherzo

如果我这篇文章可说是一首 Sonatina，这第三“乐章”就算作一个小小的 Scherzo 吧。这里要说的是我如何顶撞查哈罗夫教授，萧先生又采取什么态度的小小故事。

音专于 1937 年 8 月 2 日由市中心区迁至法租界徐家汇路骨科医院后，因战火蔓延至该处，紧接着又迁至马思南路的一所老式洋房中。该屋楼下有一个颇大的客厅，排满椅子，可容纳一百余人，合唱就在这里上课。合唱教师是俄国人沙利且夫，排练的是歌剧《卡门》中的《斗牛士之歌》。钢琴伴奏吴乐懿同学，是由学校给津贴让她担任的，也是她的主科教师查哈罗夫同意的。有一次吴乐懿因病缺席，合唱课无法进行，沙利且夫要我给一个临时伴奏。我到合唱教室与几位同学磋商后，决定请伍芙蓉同学担任，她也是查哈罗夫的主科学生。现在想来，当时没有与查老打个招呼，是我的不对。不知怎的，偏偏让在隔室上课的查老知道了，他跑到合唱课室来，硬不让伍芙蓉弹伴奏，一定要她从钢琴

椅子上下来。合唱课又搁浅了。于是在合唱课室中，当着全体同学面前，我和查哈罗夫教授争论起来，越争越烈，他老气横秋，我年轻气盛，都怒不可遏，面红耳赤地相持了十几分钟，在座同学以及教师沙利且夫无不目瞪口呆，不知将要产生什么结果。但查老终于退回自己的教室去了，伍芙蓉也受命再弹起伴奏，完成了这堂合唱课。

事后我冷静下来，未免忐忑不安。因为我有点像"初生牛犊不怕虎"，到任没几天敢与这位权威人物冲撞起来，而且在全班同学前大扫了他的威风。查老是本校唯一的特级教授，与校长同级，如果他要报复我，事情是不得了的。第二天，我向萧先生汇报了当时情况，我害怕也许他会责备我一番的，却没有料到他和颜悦色，并且鼓励我说："So far①，关于教务的事你都应该管，该管就要管起来，课不能不上。"（萧先生喜欢在话语中夹杂一些外语，特别常用 So far 这一词组。）经他这一撑腰，我就理直气壮，以后工作就更顺利了。

必须特别提出，查哈罗夫教授是一位心直口快而有点任性不易转弯的人，他并不是有意压我，要给我一个下马威，他像一个老小孩子，不记仇。果然下一天我们见面时，他立即伸出手来，完全忘记了前一天的纠纷，这是他的可爱之处。不久后他又接受了我的 6 岁儿子陈比纲进音专特别选科，由他亲自授课近二年之久。他身材魁梧，金发碧眼，曾送给我一张签名照片，还有落款，可惜这可贵的纪念品也在某一天与萧先生送我的贝多芬像同归于尽了！

四、功垂青史

萧先生有机会做大官而不做，却"俯首甘为孺子牛"，要把他

的一生奉献给祖国的音乐教育事业，他这样实行了。上海国立音乐专科学校（最初叫国立音乐院）的创办人是蔡元培和萧先生，但蔡先生有更重大的任务在身，音专的创办完全靠萧先生。他把音专的所在地选在上海，而不在北京或南京，这是独具慧眼的。要把学校办好，首先要有优良的教师，上海有工部局管弦乐队的一班专家，又有来自俄罗斯的许多音乐家，如查哈罗夫，拉查雷夫，苏石林等。别小看这些“罗宋人”，他们凑得起一个管弦乐团，能演许多交响乐，连欧洲的歌剧和芭蕾舞都演得出来。萧先生有见及此，所以国立音专的诞生地是上海，这一选择是完全正确的。在上海聘一位知名的外国教授只须每月付二百多元的薪金，如果向外国请来教授，则每月每人非数千元莫办！这样萧先生既办好了学校，又为国家节约了大量资金，音专的专任及兼任外国教授历年都有一二十人。

创业难，守业亦不易。音专在国立学校中规模小，经费有限，当初又无校舍，抗战前就在租界内迁移多次，所以 1937 年萧先生就对我说：“搬场是音专的家常便饭。”1937 年至 1939 年又搬过四次，光是搬家一事就该伤透了这位校长的脑筋。

在市中心区建校舍这段时间，他所费的心血也是无法估量的。他曾对我说，他在每个大小课室的门上都开一个小玻璃窗，好让教务主任从走廊上走过时，随时都能看见课室内的上课情况。（当时还没有闭路电视）。

他时刻都把教学放在心上，冬天各课室的烧炉用煤也常使他操心。他临终前二天，我去体仁医院看他，他说：“快考试了，考钢琴的课室（也就是礼堂），钢琴旁边的板壁上有一条裂缝，一定要用厚纸贴好，否则北风吹进来，如何弹得好琴！”说完这句话他就不能再开口了。这句无限关心学生的话，不幸成了他的最终遗言！

最后我想谈一谈1940年萧先生的一个英明决策。音专对学生的程度要求高，入学难，毕业更难，有人读九年才毕业，读六七年的是常事，故历届毕业生都人数不多。1940年暑假前萧先生审时度势，觉得敌伪势力猖狂膨胀，随时有来接管学校的可能，为了不使学生被敌伪一网打尽，为敌伪利用，决定让高年级学生一律提前免试毕业，让他们及早离校去为抗战效力。这次毕业生有数十人，盛况为历来所未有。日后实践证明，他们大都成为我国音乐界的骨干人才。我认为这是萧先生临终之年报效祖国最有成效的一举，值得大书特书。

今日上音发展迅速，已成为世界著名音乐学院，人才济济，非当年可比，饮水思源，我们不能忘记萧先生创校保校的艰苦历程。我向65周岁的上音热烈祝贺，也向它的创办者萧友梅致敬。就用这篇短文权当一束鲜花，呈献于屹立在上音校园的萧先生的铜像之前吧。

喜迎校庆忆当年

洪 潘

日月如梭，光阴荏苒，转眼之间已经六十五年了。六十五年，在宇宙的历史长河中，也许只是短暂的瞬间，但对于人的一生，亦或是对于某一项事业的开创来说，却是那样的遥远而漫长。值此母校——上海音乐学院65周年华诞将临之际，我仅以一个学子的眷眷之心，恭祝母校日增月盛，前程锦绣。

我今年 84 岁，是个上了年岁的人，脑海里会时常泛起太多太多的往事回忆。然而，最使我难以忘怀和留恋的，正是六十五年前的那段年华。因为从那时起，我的人生和事业进入了一个新的转折点，以至于使我和音乐结成了终身伴侣。特别是近些年来，每当我走进上海音乐学院，或是从朋友与新闻报道中，得知上海音乐学院日新月异的变化，与其所取得的巨大成就，就会更加思想起风雨飘摇年代诞生和成长起来的、我国这第一所专

事现代专业音乐教育的高等音乐学府，就会产生无限的感慨和喜悦。思绪如同层层波澜，汹涌而来，难以自制。

我记得，那是1927年深秋，我就读于上海立达学园。一天，同班同学张贞黻跑来对我说：国立音乐院招生，报考人极少，只有几个人。动员我和他同去报名参加考试。报考音乐院？这件事我想都未曾想过。原因是我当时进入立达学园不久，虽在音乐科读书，但钢琴只弹了《拜耳》中的三分之二和几首简易进行曲，音乐水平太差，这是其一。其二是我连张中学毕业文凭都没有，怎么能去报考呢？当时张贞黻灵机一动对我说：向别的同学借一张！就这样，我向一位名叫刘桑楚的侨生借了一张毕业文凭，用他的名字考取了音乐院，成为上海国立音乐院第一届学生。（中略）

当我考入上海国立音乐院，面对这所高等音乐学府，特别开学典礼那一天，蔡元培院长的一番语重心长，鼓舞人心的讲话，感奋了所有的同学和老师，也使我在心中萌发了以音乐为业的愿望与信心。

入学后，按学校指定，我跟王瑞娴先生学钢琴（也是我的主科），跟李恩科先生学普通乐学，跟易韦斋先生学诗词文学，而其他课程，如和声学、曲体分析等课程，则由萧友梅先生亲自教授。

入学很长时间了，但我有块心病却耿耿在怀。那就是此时我用的名字还是叫刘桑楚。

当时我和我的诗词文学老师易韦斋先生关系很好。因为我虽然语文程度低浅，却不敢后人，在学习上加倍用功。凡易先生所布置作业，均如期交卷。为此，易先生对我格外赏识和爱护。同时我为人坦诚爽快，便将存于心中这一积弊，一五一十地告诉了先生。易先生听后深表同情，表示一定帮忙。过了几天，在课间休息时，易先生对我说，教务处录取学生名单尚未报呈教育

部。并为我出了一个主意，嘱我写份申请报告交给院长，申诉本人现在已过房给洪姓，改名为洪潘，请予批准等情。易先生是萧友梅的好友，经过易先生的说情，很快就获萧先生批准了。所以我现在才能又有了洪潘这个名字。说起来也应感谢易先生的正名。

我的钢琴老师王瑞娴先生也是一位令人敬佩的好老师。她不但有着娴熟高超的钢琴演奏技艺，而且在钢琴的课堂教学中也极为认真负责。平时对待学生非常关心和爱护，特别是对那些比较贫苦的学生更是如此，是一位难得的良师益友。我的钢琴演奏原可以说是很差，但从1927年至1929年我被迫退学的这段日子里，在王瑞娴先生的耐心指导下，我竟弹完了车尔尼的《599》、《139》、《299》、《740》等钢琴练习曲，并且还弹了莫扎特、贝多芬、肖邦、舒伯特等西方音乐大师的一些作品。总算在钢琴上有点入门了，为我以后的音乐学习，打下了牢固的基础。直到今天，每当我回忆起这段学习生活时，总是怀着崇敬的心情怀念着王瑞娴老师。可惜的是在1929年暑期发生学潮之后，她因同情学生的举动而被解聘了。

上海国立音乐院的开办，揭开了我国现代专业音乐教育新的一页。虽然今日的上海音乐学院与初办的上海国立音乐院不可同日而语，但若没有当初的艰难竭蹶，又岂能有今日的灿烂辉煌！这其中的咸酸苦辣之味，劳精苦形求索之情，开拓者萧友梅先生真可谓“尽心焉耳已”。

办院之始，音乐院设在陶尔斐斯路法国公园旁边的一座小洋房里。那时学校里任职的教师不多，[只有]屈指可数的几个。第一届新招的学生也很少，记得开学典礼师生在[校]门口合影，只有二三十人。这哪里是高等音乐学府，不知情的人，还以为这是在照“全家福”呢！然而，它却标志着我国现代专业音乐教育

的新起点，中国的现代新音乐事业，将从这里迈开脚步，走向世界。

不久，学校迁到辣斐德路，校址比较宽大了一些．又招了几个新生，如胡征、张立宋、李俊昌等。那时学校里不能住宿，大家只能分散住在校外。

学校第三次迁址到善钟路①，这已是1928年的事了。这一年学校又有了新的起色，这不仅仅是指校园的扩大，而且也招进不少有音乐才华的学生和聘请了不少有名望的教师。新生如劳景贤、张恩袭②、冼星海、丁善德、蒋风之、李献敏、陈振铎、熊乐忱、陈又新、戴粹伦、古宪嘉、徐锡绵③等。新聘的教师有：胡周淑安、杜庭修、龙榆生、梁志诏、意大利人富华……等，后来俄国钢琴家查哈罗夫也到校任教。

只要有人才，学校就会越办越好。这时的上海国立音乐院已颇具规模，在社会上也已小有名气了。

音乐院之所以在开办后的一两年内，就取得如此可喜成就，应该说这是积萧友梅先生多年来夙夜匪懈心向音乐教育和苦心孤诣操办的善果。萧先生开始任教务主任，后又任院长。他不但要事无巨细地处理全院的行政、教务工作，如招入新生、聘请教师、制定教学计划、申请经费、经费使用安排等，而且他还担任教学工作，几乎全院学生的理论、作曲等课程，都是由他任课讲授的。这其中多门课程教材的编写，对学生作业的批改更是费尽了他的心血。在我跟他学习和声学、曲体分析等课程中，就曾亲身体会到了他那种严肃认真的工作作风和严谨的治学态度。平时他虽然静穆少欲，不苟言笑，但讲课时却详尽得体，具有吸引力。特别是他在为我修改作业时，耐心细致在琴上一遍一遍地视奏，更使我在多少年以后追忆这些情景时，还犹如就在眼前。

不过，1929年暑期，学校却贴出一纸布告，要暑期留校住宿

的学生必须交纳住宿费，引起了学生的不满。后又采取关锁琴房、停水、断电等手段，并说你们交不出费用，就不要来读书了。这样一来，学生提出抗议，要求取消不合理的收费，一场不可避免的学潮事件爆发了。其实这场学潮本来是可以不发生的。萧先生对当时的军阀割据乱世局面，至使交通受阻，邮递困难的情况不了解，为维持学校的财政，对学生开始提出的推迟交纳费用的合理要求不理解，从而发生了不该发生的事。事后有十几个学生被迫离校，还有几名教师被解聘，这不能不说是一个损失。关于这次学潮的情况，我已有专文叙述，这里不再赘述了。

学潮以后，被迫离校的同学都各奔东西，去寻找自己的前程去了。冼星海、熊乐忱、李俊昌辗转去法国、比利时留学去了，蒋风之、陈振铎去了北平。而我于1930年经杜庭修老师介绍去南京中央大学音乐系做了一名旁听生，第二年考该系成为正式生。

本来我和冼星海联系不多，通过这次学潮使我对他有了较为深刻的印象。冼星海为人内向，沉静寡言，不喜欢和别人交谈，然而却是一个至性至孝的人。我想这和他的身世与生计窘迫有关吧。他当时在经济上很困难，在学校里主要靠为学校刻写蜡板印讲义获得一点收入来读书和赡养母亲。冼星海还是一个非常富有正义感的人。记得在学潮事件中，学校停水断电之后，没有办法，我、张立宋和冼星海及其母亲，都住到了南国艺术院（即南国社）。有一天，有位反对学潮的同学叫古宪嘉，他认为学潮是我鼓动起来的，就到我的住处兴师问罪，并准备动手打我。我当时身体不好，正在病中。冼星海在隔壁听到之后，立即出来评理，制止了古的无理取闹，把他撵了出去。冼星海离校后，得到一位从法国回来的医生的帮助去了法国，而我于1935年在中央大学音乐系毕业，即被国民党军政部选派赴奥地利维也纳音乐学院学习军乐。1941年夏回国主办军乐教育，直到全国

即将解放，我拿着去台湾的船票，却毅然留在厦门迎接新生。

六十五年过去了，沧海桑田，历史已发生巨大的变化。当初上海国立音乐院第一届的同学们，在他们为中华民族的音乐事业献出自己最后一份光与热之后，均已先后作古了。如今只留下了我，继续在做他们未完的事业。昔日庭院式的上海国立音乐院，已为今天的师生队伍庞大、系科齐备、校园漂亮的人民的上海音乐学院所替代。更令人高兴的是，每当我们翻开报纸，打开收音机、电视机都会看到听到，上海音乐学院的音乐表演家、作曲家、理论家，活跃在国内外的乐坛上，为祖国、为中华民族争得了至高无上的荣誉。我相信，上海音乐学院在未来的征途上，会取得更加辉煌的成就。

回忆恩师萧友梅先生二三事

陈传熙

我想借用戴鹏海先生在《为中国专业音乐教育而奋力开拓的一生》(《中国音乐学》1990年第3期)一文中说的“没有当年萧友梅主持老音专时百般操劳奠定的坚实的基础，就没有今天饮誉海内外的上海音乐学院”这句话作为本文的开场白。

回想我在高中毕业的那年，正面临着考大学选择哪一门专业的问题。恰巧这时设在上海的我国最高音乐学府国立音乐专科学校在桂招生，并给考取第一名的学生享受官费待遇。我虽从小酷爱音乐，但家庭没有条件供我到上海读书，更何况是学音乐呢?！于是抱着去试试看的想法；没想到这一试，竟使我这一辈子从此走上了音乐工作的道路。这是和有远见的教育家萧友梅先生的办学思想分不开的。因为他认为在当时我国音乐教育极不普及的情况下，办音专如果仅仅只是培养出专门的作曲或表

演人才而没有与之相适应的群众基础，就等于是在沙滩上盖高楼一样困难。要改变这种状况，必须在学校原来设置的本科、预科、选科、特别选科外，增设师范科，来解决国内音乐师资严重匮缺的问题。这个意见经征得当时教育部的同意，由学校发函给各省教育厅，每年保送两名学生入学，享受官费待遇，毕业后回原籍工作，以解决有心考音专但无钱来就读的穷苦青年入学的困难。我就是其中受惠者之一。尽管萧先生这一伟大理想在我入学两年以后因“七七事变”而未能贯彻实现，但是他的这一远见即使用今天的眼光来评价，也是难能可贵的。

在我的记忆里，萧先生办学极为认真严格和丝毫不徇私情是出了名的。当时学校是采用学分制，每门功课都必须经过考试及格才能取得应有的学分；达到一定的学分总和才能毕业。记得某同学的主科是出类拔萃的，就是因为英文未修满学分而未取得毕业文凭。萧先生对一般学生如此，对他的亲属亦复如此。例如他的一位亲戚考进音专学钢琴，后来由于主科教员认为她素质差，不愿接受。萧先生听说这个情况后，二话没说就让她转了学。

萧先生除了平日操劳繁忙的校务外，还抽出时间给学生授课。我在他班上听过音韵学。他以深入浅出的讲解和通俗易懂的语言，使每个学生都受益非浅。记得他讲到音韵四声时，为了使学生易于掌握，就举“虾仁炒蛋”为例来说明，并鼓励学生当场思考举例。我当时就在课堂上想出“三民主义”这四个字，深得萧先生的赞许，说我领悟得快。

前面提到各省保送学生入音专师范科学习的措施，按理我本来也应进师范科的。但不知什么缘故，到校后却将我编到本科的预科班。这大概是看到我年纪较轻，入学时填写的学历中有“初中时曾参加过铜管乐队吹小号”的经历吧。从此我在音专

一读就是八年，直至本科毕业。因为在校期间受到严格的专业训练，所以对以后的工作提供了有利条件。我今天能在音乐方面做些添砖加瓦的工作，全靠那时候打的基础。所以说，如果没有恩师萧先生，又哪里有我的今天呢！饮水思源，我是永远忘不了母校和萧先生对我的培养的。

萧先生是一位以毕生精力为我国音乐教育事业做出卓越贡献的音乐家，也是一位关心国家存亡的爱国者。在风雨飘摇的旧中国，日本帝国主义不断对我国进行侵略，“五三”、“五九”、“九一八”、“一二八”等等加在我国人民头上的奇耻大辱的日子，激起了广大群众对侵略者的无比仇恨。萧先生用音乐为武器，投入了这一伟大的抗敌洪流。他作曲的《从军歌》曾被灌成唱片。作为当时参加合唱队的一员，歌词深深地嵌进了我的心中，虽然事隔半个多世纪，我仍能熟背它。歌曰：“国家危险，好男儿奋勇当先。哪怕它山高路远，准备着忍饥受寒。战死沙场我心愿，爷娘姐妹要安全；战死沙场我心愿，爷娘姐妹要安全。……”作为一个历史见证人，我对那些攻击萧先生办音专是“象牙之塔”、“为艺术而艺术”的谰言，除了深表愤慨之外，还想说一句：“你们不要再亵渎萧先生了！”

在与萧友梅校长相处的日子里

王浩川

我生长在扬州，一家人靠父亲染布为生。民国成立以后，由于帝国主义侵略中国，把外国的印花布带进来，五颜六色，又漂亮又便宜，一尺布只要一毛钱，谁也不愿意花钱买染布，我们家里的活计便越来越走下坡路，于是我13岁就到南京去当学徒了。当时我学的是裱画，一学就是六年。满师后，我想上海可能生意好做些，就单身来到上海。谁知道，十里洋场是洋人、有钱人的天下，像我这样一无钱，二无背景，文化又低的人，是很难立足的。我想做生意，没人要，就在太平桥职业介绍所挂了个号。

刚好，国立音乐院的一个姓吴的工人病了，学校到职业介绍所来要人，就把我找去当替工。这是1928年8月份的事，当时，我刚满21岁。因为找到一个工作不容易，所以我到学校以后，干活很巴结。送信、打扫，能做的事都做，大家对我也挺满

意。我先当替工，后当工役，一月工资 12 元，3 块钱在校吃饭，9 元钱拿回去养家。没想到，我这替工，一"替"就是几十年，也就是一辈子。

算起来，音乐院开办六十四年了，我到校也六十三年了。萧友梅先生要活着也有 107 岁了。每每回想起萧先生和老音专，就像昨天一样。

萧先生老是戴一顶灰黑色的铜盆帽，十多年不换。一副黑边眼镜架在清瘦的脸上，十分突出。他平时不苟言笑，严肃、认真的个性给人一种冷漠的感觉。其实只要你不做错事，他是最没脾气的人。他是有名的教授，又留过洋，但不像有的先生爱搭架子。他对我们工役很客气。见我总是称我阿王，他一家也称我阿王。他看见我总是很开心的。

萧先生节俭是出名的。他上班连黄包车也不坐，更不要说坐汽车了。他不抽烟、不吃酒，总是一个人跑来跑去。他住在乌鲁木齐路，离学校有二三里路，也不算近。但他宁愿自己跑路，省下一个个铜板，为学校添点实际有用的东西。他对学校开支卡得很严，一分钱都不乱用。那时音专的开支都要在校刊上刊出让全校教职员工学生监督，音专的帐目是当时大学里最清楚的。记得龙榆生先生印诗词讲义，他一再叮嘱，只能按学生数目印，不能多印，因为那样会费钱。学校化钱最多的是房租，除了校舍，还有学生宿舍。为了省钱，每逢放假时，他就把学生宿舍里的东西搬到学校，把宿舍退了，等到开学时再把宿舍租下来，一年两假，这要省下不少钱哩！抗战时期，为了节省资金，他自己还兼了图书管理员。一清早，他先负责办理借书手续，然后再操办他校长的事。校长如此节约，是一般人难以想象的。他每次和我们谈到节俭，就说："蔡元培先生还要节约，买点酱小菜都是宝贝，自己吃，还请人家吃，人家笑他，他还满不在乎的！"言下

之意，他的“节约”是跟蔡先生学来的，与蔡先生相比，根本算不了什么。

虽然他处处为省钱打算。上书教育部时，也一再说是“勉强维持”。但他在请先生的问题上，却从不怕化钱。他在不多的教学资金里化大价钱请教授，一小时就是好几块，一小时只教两个学生，这在当时是很高的数目。他请的法利国〔富华〕、佘甫磋夫都是上海工部局乐队的首席，查哈罗夫、苏石林、黄自、胡周淑安、龙榆生、廖青主等都是响当当的音乐家，陈洪、廖辅叔、沈仲俊、陈能方等管理人员都是能人，都是外文很好的大学毕业生。萧先生亲戚不少，但他从不聘请自己的亲戚到学校里来做事。每聘请一个新老师，他总要他们唱一次，或弹一次，业务行就要，不行就不要。正因为他聘了那么多高水平的老师，才教出贺绿汀、丁善德、戴粹伦等后来当了校长这样的高材生。

老音专给我印象最深的是搬家，而萧先生就是每次搬家的指挥员。在解放前的二十多年，学校就像逃难一样，有时才搬到一地，没多久就又要搬走了：开办时在上海陶尔斐斯路后来迁到善钟路，1928 年 8 月迁到毕勋路另租辣斐德路桃园村六处作宿舍；58、59、60 号是男生宿舍，61、62、63 是女生宿舍。1931 年毕勋路校舍被业主收回，又迁至辣斐德路，贺绿汀院长就是这时期来的。后来，我听说国民党大人物讲，人家外国人把十六铺、南京路搞得繁华得了不得，我们要弄一个新上海。于是在江湾市京路划了一个市中心区，市政府、各局都搬去了。我们学校也就在 1935 年搬到市京路新校舍。1937 年 8 月 8 日，日本飞机扔炸弹，在新校舍图书馆墙上打了一个洞，弹壳还留在操场上。没办法，又急急忙忙把学校设备、文件搬到信谊里，还搬到淮海路霞飞坊去过一回。学校于 8 月12日搬到徐家汇路之后，由于这临时办公处不够用，10 月又搬至马思南路。在那里，一个外国人抗议

说：一早上就听到我们哇哇地叫，晚上也叫得很晚，影响休息。于是1938年8月又搬到了法租界高恩路，1939年由英文教师黄梁就明介绍，我们迁入了爱文义路（北京西路）原崇德女子中学，直至胜利才搬回江湾校舍。解放前夕，还搬到过四马路，以后又搬回江湾。

这样频繁的搬家，对一般学校来说，简直是受不了的，可萧先生对指挥搬家特别有经验。他收集了不少装香烟的木箱，有桌子那么大。一到搬家，就把图书、乐谱、文件，设备等放到箱子里面，搬起来就走。当然音专时期不像现在东西多。1937年，日本帝国主义轰炸江湾，江湾校舍也被击中，师生们看到侵略者的暴行，联想到学校的前途，心里乱得什么似的。幸亏萧先生临危不乱，每次指挥大家将图书、乐器、设备安全转移到法租界，带领着师生在风雨飘摇中继续办学，才把老音专这个中国第一所音乐院校坚持下来。为了避免被敌人一网打尽，萧先生还采取了化整为零的方针，把学校分成几处。为掩人耳目，他从香港回来，便改名“萧思鹤”，许多事都由陈洪（化名陈白鸿）出面。局势更严重时，宿舍也没有了，学生就住在家里，到先生家上个别课，共同课就暂时不上了。萧先生真是为学校操尽了心血。

萧先生是一个办事极认真的人。音专的事，无论大小，他都要操心。当时学生四人住一间宿舍，宽敞而实用，床不是上下铺，而是清一色的黄色单人床，没有三尺也有二尺八寸宽，学生睡在上面很舒服。冬天，他怕学生天冷被薄受冻，特地准备了草垫，夏天晒好，收起来，冬天拿出来再用。学校没有专用的食堂，全校在外面包集体饭，就餐时送来，八人一桌，四菜一汤，早上吃粥，每月六元钱，还是蛮便宜的。学生有病，学校无专职医生，便与外面医生联系好，打电话，随叫随到。我记得校医开始是倪葆春，后来是荣耀隆。学校宿舍在桃园村时，有十一个杂工，负责全校的清洁、

打钟，杂务。萧先生当时住在桃园村64号，有事就喊我们，管理上有条不紊。萧先生是很关心学生的，他看音专学生书包很大，又装书，又装线谱。他几次拎起书包对我说："还真是蛮重的哩！"为了让学生上课舒服一点，他特地设计了一种椅子，是上下两层的，人坐在上面，下面放书包、放书谱。这种椅子到现在还有，只是不多了。这些看起来是小事，但却清楚地反映了老校长全心全意为学生服务的精神。

我是一个普通杂工，对教学上的事知道得很少，但却清楚地记得萧先生常常说的一句话："我们学校搞的是教育，而不是娱乐。"从开办到以后的十数年，他从没有让学校为人家婚丧喜事去吹打，去助兴。无论学校如何穷，如何经费紧张，但他在这一点上是十分坚决的。学校的演出总是正经的音乐会，对演出，学校一向是很慎重的。记得我来的1928年，学校成立一周年，开了一个音乐会，是在天和桥下面的商会。以后每年几乎都要举行一次音乐会，不是在新亚酒楼，就是在青年会，多数是在青年会。还有，在招生上，无论是中国人，还是外国人，只要热爱音乐，有水平考得进，他都收。我记得，学校当时有日本人，有南洋华侨。有一个俄国女学生，叫萨哈诺华，就是在音专读的书，毕业后还留在学校教过钢琴，可见萧先生在招生上并没觉得我们中国的学校就不能培养外国人。

萧先生是一个有名的校长，我只是一个普通工人，但我在他逝世五十年后还会想到他，想到他的音容笑貌及我们相处的日子。在音专，他对我一向很信任，有什么粗活总会请我去帮忙。夏天我代他家装纱窗，冬天去装火炉。因为关系好，我不要报酬，但萧先生总不愿让我白白空手走。我到他家去很随便，萧太太和两个孩子对我都很亲切，我的儿子与萧先生的儿子萧勤都是在美华小学念的小学。1939年，他根据我的工作情况，升

我为杂务员，一月工资30元。公告贴出来后，有人对我说："阿王，你是杂务员了，不错了。"那时，像我们这些人，被人家称作"茶房"，遭人家看不起。可萧先生一点不这样看，他尊重我们的劳动。

萧先生原有肺病，但并不怎样严重，1940年日本人进租界后，他病倒了。为了省钱，他不肯住大医院，而选择了私人的体仁医院。医院里是有护士的，但他却叫我去，愿意我去陪伴他，因为他与我有感情。在医院里，他很开心，对我说："这里就是原来我们学校的图书馆，我这次不是住院，是住到学校图书馆来了。"他开始小便困难，后来不困难了。输血以后，我说："萧先生，你耳朵红了，"他很高兴。可是，自从输血以后，肾反而出血了，小便都是红的。萧太太哭得泪人似的，我也是失魂落魄，心乱如麻。就在1940年12月31日的早上5时左右，天刚刚要亮，萧先生静静地走了，就像那小提琴拉完了最后一个音符。

萧先生走了，他没留下遗嘱，对他的家一个字也没说，留下的只是两袖清风和两个未成年的孩子。不久，因为生活艰难，沈仲俊介绍萧太太到他当校长的一个法国人办的小学去做事。后来粮食紧张，要卖几百元一升，他家一没有房子出租，二没有田地出租，没有收入，哪里有钱去买粮食呢？我到他家去，看到萧勤他们只吃蚕豆，我真难过。有事他们还是叫我去，我还是帮助他家做事。萧太太不过意，总要塞几个钱给我，我怎么能要呢？退给她，她又不肯受，我就把钱偷偷放在他家里书架上的书里夹着。听说萧勤到现在还记着这事，这实际上是我应该做的。萧先生在世时，就来帮忙，不在，就不管了，那还像一个人吗？

今年是萧友梅先生107岁寿诞。1月7日那一天，我买了一只花篮和107支香到校园的萧先生铜像前祭奠。看到萧先生的遗像，我想得很多。如果没有萧先生的艰苦创业，音乐院怎么

会有今天的发展与成就呀！如果不是他搞了第一个音乐院，中国音乐怎么会有现在这样的局面呢！萧先生的业绩是永存的，人们尊重他，塑了这座铜像，就像商务印书馆为王云五塑像一样。我今年已84足岁了，老音专最初的人只留下了我一个，我衷心地希望音乐院能把萧先生开创的业绩发扬光大。

1991年7月27日

研究评论

中国近代专业音乐创作的开端

——纪念萧友梅逝世四十周年

梁　茂

一

1940年12月31日凌晨，悲风惨冽。在“孤岛”上海的一家收费低廉的“体仁医院”里，为中国音乐事业操劳了一生的萧友梅先生默默地停止了呼吸，留下了一所风雨飘摇中的“国立音专”，留下了颇丰的音乐著述和作品，留下了两袖清风……

转眼整整四十年过去了。

关于萧友梅先生在我国音乐教育方面的重要贡献，已经有较多文章提到，至于他的音乐创作，则较少有文章论及。

最近读到台湾《音乐与音响》杂志1979年5、6月号上连载周凡夫先生的长文——《中国近代音乐教育之先驱萧友梅》，此

文对萧友梅的生平事迹考察甚详，对他在音乐教育方面的贡献论述较为精细，而对萧友梅的音乐创作，则作了这样概括的评论："他生平创作，遗留下来的作品并不多。除了《今乐初集》和《新歌初集》两册歌曲外，较著名的曲谱还有《新霓裳羽衣舞》、《杨花》(易大厂词)等。"㊀(见该文第八章：有限的歌曲创作。)

萧友梅的创作实际并非如此，他一生在繁重的教学、校务工作之余，还写作了一百多首歌曲，两部大[型]合唱，两首钢琴曲①(其中《新霓裳羽衣舞》一首还改编为管弦乐曲)，一首大提琴独奏曲②，等等。在我国近代专业音乐创作初创的阶段，他的这些作品是有一定影响，具有一定贡献的。本文仅就萧友梅音乐创作方面的成就与经验作一浅探。

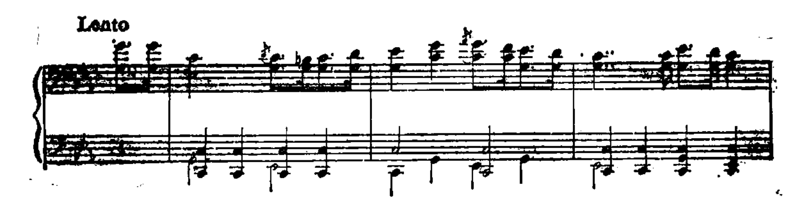
二

萧友梅在德国留学时期(1913—1920年)，曾在"莱比锡皇家音乐学院"理论作曲系攻学音乐理论及作曲，又在柏林"施特恩音乐学院"学习指挥、配器和合唱艺术。他在学习期间的一些创作，大多因流动的生活和屡遭战火而遗失了，只有一首钢琴曲《哀悼引》(op. 24)的手稿保存了下来③。这首作品作于1916年底，是现在见到的我国音乐家创作的第一首钢琴作品④。写作时，他已从皇家音乐学院毕业，并以《17世纪前中国管弦乐队的历史的研究》一篇数万言的洋洋大文，获得莱比锡大学高等哲学系的哲学博士学位。由于欧战爆发，交通阻断，无法返国，被迫滞留在德。这一年，我国"辛亥革命"和"讨袁战争"的两位主要军事将领——黄兴、蔡锷相继逝世，全国各地对于他们的去

㊀ 《音乐与音响》杂志第72期(1979年6月号)第100页。

世表示哀悼，留德的学生也集会追悼黄、蔡二人。萧友梅正是为了悼念这两位人物的去世而创作《哀悼引》的。在《哀悼引》的序言中，萧友梅写道："兹藉留德同学诸君有追悼黄、蔡二公之举，特仿 Beethoven 之 Trauermarsch 体作成一曲，聊表悼意，名曰《哀悼引》，二公有灵，其鉴吾志。"通观全曲，充分体现出萧友梅作为一个同盟会会员㊀对老战友的深深怀念之情。

《哀悼引》采用复三部曲式结构，第一部分是慢板，C小调，表现了沉痛的哀悼。在艺术上，看得出来是对贝多芬、肖邦等人的葬礼进行曲的模仿：





中段转入C大调，这是一个八小节的乐段反复，调性明朗，情绪显得昂奋，与第一部分形成了对比。第三部分是第一部分的变化再现。

萧友梅还将这首作品编配成乐队曲，曲名改为《哀悼进行曲》，乐队的总谱、分谱也保留下来了。

㊀ 萧友梅1906年在日本加入了同盟会。

三

在萧友梅之前，我国的近代音乐(主要指学堂乐歌)仍停留在“选曲填词”的阶段，还没有掌握现代技巧的作曲人才。著名的乐歌活动家李叔同、沈心工虽然也曾练习创作过《隋堤柳》、《黄河》等几首歌曲，但那真如凤毛麟角。绝大部分学堂乐歌还是采用外国音调填中国歌词。这必然会产生很多的弊病。最显著的一条就是在词、曲结合上常常出现矛盾现象。正如当时的音乐教员李荣寿所指出的：许多填词乐歌，“往往悲哀的乐曲，填以快活的歌词；勇壮的乐曲，填以静穆的歌词；西洋名家乐曲，填以不通乐理的文字；东洋鄙劣的乐曲，填以我国名家诗句；似此荒唐悖谬的大错，举不胜举。”㊀

萧友梅于1920年3月回到祖国。这时轰轰烈烈的五四运动过去尚不到一年。9月，他就应蔡元培之邀任北京大学讲师，开始了他在北京七年的音乐教育生涯。除在北大任教外，他还在女子大学⑤和北京艺专担任音乐系主任。为了教学工作的需要，在繁重的教学工作之余，他开始了音乐创作活动。他的歌曲作品成为各校音乐学生的主要教材，并在音乐会上作为“保留节目”反复演唱。

1922年10月，商务印书馆出版了他的第一本歌曲集《今乐初集》，1923年8月又出版了《新歌初集》。1924—1925年间，相继出版了萧友梅编的《新学制唱歌教科书》一至三册。以上五本歌集共收进了萧友梅在数年间创作的歌曲76首。他在《今乐初集》的“编辑大意”中写道：“现在吾国学校所有歌集，其曲谱多采自

㊀ 李荣寿：《我对于我国学校乐歌当改良底刍议》。载《音乐杂志》(北京大学)1卷4号(1920年6月)。

外国，第填词者多非谙乐理之人，歌词句每与乐句不能针对，此亦为吾国中小学生对于唱歌一科兴味缺乏之一大原因。本集曲谱，纯是比按歌意创作而成，自无词曲互舛之处。”

这些出版物，全部都是五线谱（有的有简谱对照），并配以简单的钢琴伴奏。在当时寂寞的中国音乐界，已属盛举。

萧友梅的学校歌曲，其内容主要是宣传爱国、民主、勤学的思想和描绘自然景色。

宣扬爱国主义思想的作品，可以《国土》、《中华好》等为代表。20年代，我国正面临着列强瓜分、军阀割据的局面。这些作品曲折地反映出对帝国主义侵略的反抗意识，和对祖国分裂的忧虑。

宣传民主思想的作品，可以《民本歌》、《华夏歌》、《女子体育》等歌曲代表。《女子体育》勉励女青年们努力加强身体锻炼，为“社会的健全”作出贡献。这首歌的节奏活泼，音乐形象朝气蓬勃，能够反映出“五四”时期青年人思想解放、奋发向上的形象。

教导青少年学生勤奋学习的歌曲，可以《暑假》、《十二时》、《晨歌》等为代表。这些歌曲劝戒学生们珍惜光阴，勤思多想，努力去掌握广泛的知识，不要虚度年华。

萧友梅为学生创作的大部分歌曲，都是歌咏自然景色的。据作者在《今乐初集·编辑大意》中说：这些歌曲“均有弦外之意”，“婉而讽者居多”。这类歌曲中亦不乏较好的借景抒怀的作品，如《渐渐秋深》、《南飞之雁语》是感叹祖国山河破碎之现实的；《新雪》、《农计》流露出对劳动人民的同情；《落叶》、《枯》等表现了一种经得严寒、耐得霜雪的傲岸性格。当然，其中也还有一些无病呻吟、情绪灰暗的作品，甚至也有些宣传封建观念的歌曲。

萧友梅在创作学生歌曲时，借鉴了外国歌曲的旋律方法、节

奏特点和曲式结构。如《暑假》：

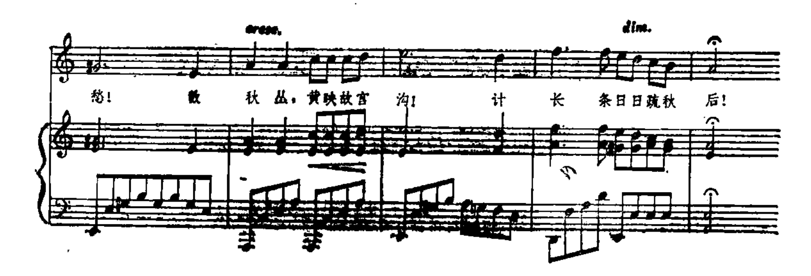


这首歌的音乐语言和节奏都较为新鲜，表现青少年活泼、天真的性格，形象也比较贴切。

《十二时》是一首朴实简单的儿童歌曲，是萧友梅创作中最浅近、易懂的歌曲之一，适于儿童学唱。

《落叶》是一首描写悲秋愁绪的抒情曲，用的是欧洲传统和声小调音阶，委婉中带着几分伤感。从曲调的歌唱性来说，这首歌属于萧友梅创作中的上乘之列。



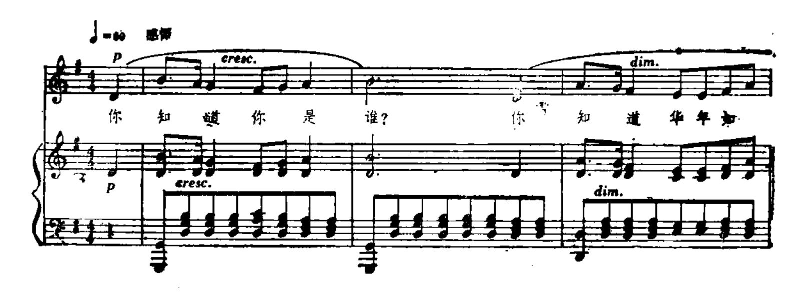


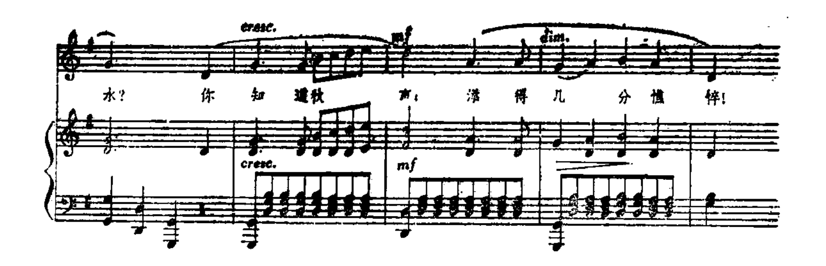
在《落叶》中作曲者还使用了调性交换的手法：在歌曲后半部分写到枯枝挺拔、凌霜斗寒的地方，曲调从A小调转入了C大调，节奏、伴奏织体也起了变化，出现了坚定、刚强的因素：



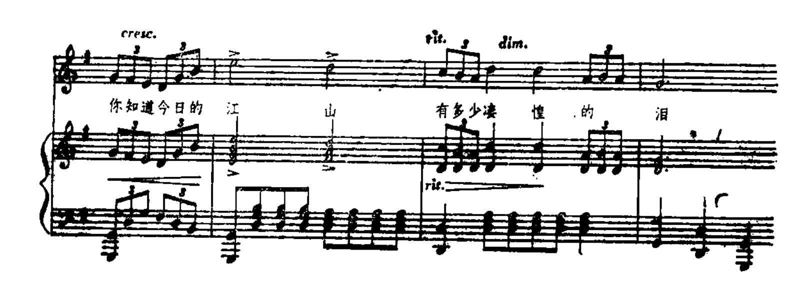
这里，调性的转换根据了歌曲内容的需要，因而用得自然，不生硬，冲淡了歌曲伤感的情调，赋予主题思想以积极的意义。

这一类歌曲中，《问》是出类拔萃的一首。这首歌发表于1922年，曾在学生和知识分子阶层中广泛流传。《问》借鉴德国艺术歌曲的特点，含蓄地唱出了当时青年人对山河割裂、国家沉沦的忧虑，起伏的旋律中蕴藏着无穷的感慨。





歌曲在结束前改变了节奏型，歌声中出现了一个从 d^1—e^2 的九度突进，形成了歌曲高潮：



表达了青年们忧国忧民的思绪。但从整首歌曲的基本情调来看，是偏于消沉的，感慨“华年如水”，叹息“人生如蕊”，痛感“秋花沉醉”，却找不到积极的办法来改变这令人窒息的现实，看不到光明的前途。歌曲反映了小资产阶级知识分子在没和工农大众结合时的精神状态，音乐形象是刻画得非常生动和典型的。

如上所述，在萧友梅的许多作品中，存在着模仿德国歌曲的情况。但在我国近代专业音乐创作初创的阶段，“模仿”也是一种进步。先有模仿，继而才有创造。从这个意义上，我们应该肯定萧友梅的贡献。

萧友梅创作的学生歌曲，歌词绝大部分都是出自易韦斋的手笔。易韦斋的歌词在思想上偏于陈旧，文笔上古奥雕琢，不够流畅自然，节奏上又偏于琐碎、拗口。这就不便于群众理解和接

受。萧友梅的歌曲流传面不广，与易韦斋艰涩的歌词也有相当的关系。

四

在萧友梅的创作中，爱国歌曲有着更为重要的历史意义，并持续在他整个 20 年代。这些歌曲，集中反映出他的民主革命的思想，充分体现了“五四”精神对他的强烈的影响。

《卿云歌》是萧友梅自德返国后的第一首作品。1920年他刚到北京只有几天，北洋政府的教育部就把他拉进“国歌研究会”，给他下达了创作“国歌”的任务。《卿云歌》的歌词，是根据章太炎的提议，采自《尚书大传》中的古诗。这首古诗仅四句：“卿云烂兮，糺缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。”除去虚字，一共才十三个字。相传为虞舜所作。萧友梅谱的曲，以庄严肃穆的音调，抒发了自己对祖国的崇敬与热爱。此曲被北洋政府“国歌研究会”审定选中，经“国务院”通过颁布全国，自 1921 年 7 月 1 日开始，成为正式的“国歌”。虽然这首歌曲的词意深奥，不好被大众所理解，同时乐曲也不大好唱，但它终究有一定的代表意义，对当时的青年具有一定的影响。一些进步青年也曾将它作为中华民族音乐上的象征。这里尤其应该提到：当 1921 年中国留法学生因进行革命宣传而遭到法国反动军警逮捕的时候，陈毅同志等在狱中就高唱过《卿云歌》，借此表达祖国的尊严和不屈的斗争精神。

1921 年 6 月创作的《四烈士冢上的没字碑歌》（胡适词）㊀，表现出他对辛亥革命时期四位烈士的敬慕之情。以英雄气概的音调，颂扬了他们的自我牺牲的精神。

㊀ 辛亥革命时，杨禹昌等三人炸袁世凯，未成而死。彭家珍炸良弼，成功而死。民国成立后，四人合葬于三贝子花园（今北京动物园）名“四烈士冢”。

1924年，为了纪念五四运动五周年，萧友梅创作了《五四纪念爱国歌》（赵国钧词），歌谱发表在这年5月4日北京《晨报副刊》上。这是一首进行曲体裁的创作歌曲，节奏强烈，音调高昂，对五四运动和“五四”革命精神作了热情洋溢的歌颂：



这首歌的第三段歌词这样唱道：

扫荡千古群魔毒，

文化革新应运起，

光大我国史，

壮哉此日！壮哉五四！

《五四纪念爱国歌》曾在纪念“五四”活动五周年的“国民音乐大会”上演唱，对宣扬“五四”精神，歌颂“五四”业绩起过直接的作用。在萧友梅留存下来的手稿资料中，我们看到他还为这首歌曲配了管弦乐队伴奏谱，它和“国歌”——《卿云歌》的乐队分谱抄在同一份谱纸上，由此可见演出时是以乐队为伴奏的，这也足以证明萧友梅本人是很重视这首歌曲的。

1925年3月，孙中山在北京病逝，萧友梅深为悲痛。后来南京中山陵建成，孙中山遗体从北京碧云寺移到南京安葬。为了纪念这位他所敬重的中国民主革命的伟人，萧友梅创作了《总理奉安哀辞》，在悲哀、悠长的曲调中，流露出他对这位哲人——也是他的导师和挚友——的深沉的悼念。

1928年5月3日“济南惨案”㊀发生后，萧友梅怀着炽烈的爱国心情，创作了《国耻》(冯国文词)、《国民革命歌》(姚慎词)、《国难歌》(戴炳鑫词)等一批爱国歌曲㊁，唱出了“打倒帝国主义”，反对“官僚军阀剥削”(见《国难歌》歌词)等鲜明的口号。在这些歌曲中，反帝反封建的精神和抵抗列强侵略的思想表现得很强烈，很集中。尤其在《国耻》一歌中，直接把矛头对准“占我济南，杀我民众，阻我北伐，想将我国灭”的日本帝国主义，这恐怕可以说是我国专业创作中最早的一首“抗日歌曲”了。歌曲的音调是雄壮的，后半部分的果断的节奏，跳进的旋律，表现出作曲家奔放的爱国激情：



1931年“九一八”事变发生，这更激起了萧友梅的爱国主义精神。在他的赞助和支持之下，上海国立音专的全体师生在9月23日就成立了“抗日救国会”，组织抗日救亡活动，并鼓励师生们“创作爱国歌曲，激励军民勇气”㊂。萧友梅率先创作了《从军歌(为义勇军作)》(骆凤嶙词)。

在萧友梅的带动之下，音专爱国师生如黄自、江定仙、刘雪庵、陈田鹤等人在短期内创作了一批抗日爱国歌曲，并编成了一本爱国歌曲集。当这本歌集送出付印时，“一二八”沪战爆发，因

㊀ “济南惨案”又称“五三惨案”。1928年5月3日，日本帝国主义出兵侵占济南，屠杀中国军民五千余人，激起了中国人民的强烈愤怒。

㊁ 均发表在《音乐杂志》(国乐改进社编1卷4期，1928年10月)。

㊂ 见《国立音乐专科学校校刊》第16期(1931年9月)。

而未能印成⑥。

萧友梅爱国歌曲的可贵之处在于：音乐上一般比较注意通俗性，能让群众演唱，音调上比较雄壮，结构上相当整齐，接近于群众进行曲的体裁风格。他自己认为："音乐的节奏可以指挥最大群众，可以统一整个民族的举动。"㊀在抗战爆发之后他又说："在此国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去。"㊁他的创作实践，是在这样的认识之下进行的。他的这些抗日爱国歌曲，成为后来蓬勃发展的"抗日救亡歌曲"的前奏。

五

除了学校歌曲和爱国歌曲之外，萧友梅还在大合唱和器乐曲这类较大型的音乐体裁方面作过创作试探，留下了他作为拓荒者的脚印。

在大合唱创作方面，他给我们留下了两部较大型的作品：《别校辞》(易韦斋词)和《春江花月夜》(张若虚词)。

《别校词》作于1924年，为北京女子高等师范音乐科毕业学生而作。这是一部大型的女声合唱曲：包括钢琴前奏、间奏、后奏及十段合唱，其中有独唱、重唱、三重唱、四声部合唱等多种组合形式，表现音乐学生的生活和理想——实际上也表达了热心音乐教育事业的萧友梅自己的理想和愿望。

《春江花月夜》是采用唐代诗人张若虚的著名诗篇谱成的混声四部大[型]合唱，作曲家以此来歌颂祖国美丽如画的河山。音

㊀ 萧友梅：《音乐的势力》。载《音乐杂志》(音乐艺文社)1卷2期(1934年4月)。

㊁ 萧友梅：《关于我国新音乐运动》。载《音乐月刊》第4期(1938年2月)。

乐流畅、清晰。采用了混声合唱、女声合唱、男声合唱、独唱等多种手法，配合以丰富的调性转换和钢琴伴奏织体的变化，来刻画春江月夜多姿多态的美景，描绘人们在大自然中的各种心情。其中男中音独唱“可怜楼上月徘徊”一段更为精彩。

萧友梅的器乐作品，除了前面提到过的《哀悼引》之外，还有大提琴独奏曲《秋思》⑦及钢琴独奏曲《新霓裳羽衣舞》。

《秋思》是一首大提琴独奏小品，它以甜美如歌的旋律，表达了人们在秋天愉快、眷恋的心情。钢琴和大提琴之间复调性的曲调进行写得比较细腻，好像是[和]友人在作亲密的谈话，倾诉着美好的向往。

《新霓裳羽衣舞》作于1923年。作者根据白居易的诗篇《霓裳羽衣歌》，“忖度”出久已失传的唐代名曲的结构形式，创作了这支由“散序”、“尾声”和中间十二段音乐构成的大型钢琴独奏曲。作者称：此曲的“曲调内容，以用五声音阶为主，表示追想唐代之音乐也”㊀。这正是此曲的可贵之处，它是萧友梅创作中注意到民族风格的少数几个例子之一。萧友梅根据白居易诗中“飘然转旋回雪轻”之句，把唐代霓裳羽衣舞的舞蹈理解为“旋转舞”——即“华尔兹”。因此他在十二段音乐中，全部采用圆舞曲——三拍子——的节奏。虽然他在三拍子的写法上力求作出变化，但仍给人以呆板乏味的感觉。另外，出于在黑键上演奏五声音阶较为方便的设想，全曲从头至尾在同一调性——降D大调上展开，因而也使人有冗长、沉闷之感。

还要指出：萧友梅曾将《新霓裳羽衣舞》改编成管弦乐曲。乐队谱的手稿也完整地保留了下来。1923年，他费尽千辛万苦，在北京组织起中国人自己的第一支小型管弦乐队——北大附设音

㊀ 萧友梅：《新霓裳羽衣舞·序二》。

乐传习所乐队。当这支由十六名演奏员组成的乐队，在萧友梅指挥下演出贝多芬的《第六套大乐》（即《第六交响曲》）的时候，也曾演奏过萧友梅的《新霓裳羽衣舞》，给听众留下了深刻的印象。

六

上面提到的萧友梅的这些作品，大部分都产生于本世纪 20 年代前半期的北京。关于这个时代北京的艺术生活，鲁迅先生曾用如下的话来形容："……沙漠在这里。没有花，没有诗，没有光，没有热，没有艺术，而且没有趣味，而且至于没有好奇心。"㊀荒凉、枯燥到了极点。萧友梅就是在这沙漠中奋斗和探索的一位音乐家。在这沉重的沙漠里，萧友梅没有失去一位真正艺术家的赤子之心，他还保留着好奇心，有志向，有毅力，不计成败地为中国音乐事业孜孜奋斗。对于这样一位在荒漠中辛勤探路的先辈，是特别值得后人崇敬和怀念的。

在萧友梅开始从事音乐创作的年代，中国学得西洋近代作曲方法的人简直是寥若晨星。他取来了西方近代音乐文化之"经"，并通过他自己的创作实践，迈出了我国近代专业音乐创作的第一步。用现在的眼光来看，他的那些作品不无幼稚之处，很多作品已经成为音乐史上的陈迹了，但在他那个时代，这却是一种创举，一种新事物。

在创作思想方面，萧友梅也有一个发展的过程。在他刚刚回国的 20 年代初，他对民族音乐的重视是不够的。那时，他认为将来发达了的中国音乐会和西洋音乐一模一样。他说过："本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这

㊀ 鲁迅：《为"俄国歌剧团"》(1922年)。《鲁迅全集》第 1 卷第 451 页。

音乐一般，因为音乐没有什么国界的。”㊀这种认识当然是不正确、不全面的。后来，随着时间的推移和他自己音乐实践活动的深入，他的认识发展了，尤其是赵元任的具有民族风格的创作对他有很大的启发。到了30年代初，他说：“余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳。”㊁后来还说过：“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生……音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存着我们的民族性，虽然它的形式是欧化的。”㊂这里提到了音乐的骨干是民族性的问题，就比他20年代的认识有了显著的进步。可惜他从20年代末以后全力奔波于音专的校务工作，基本上停止了音乐创作活动，因而在创作上未能体现出来。

萧友梅先生逝世至今四十年了。他那种为发展我国音乐事业而苦心孤诣、生生不已的精神，值得我们继承和发扬。他生前所刻意追求的理想是：“他日世界音乐中，或尚能容吾国占一席地乎！”㊃发展我国音乐，使之雄立于世界音乐之林的重大责任，就落在今天音乐工作者的身上了。追念先人，我们唯有加倍努力才是。

1980年11月，北京

附注：本文写作过程中，承文化部文学艺术研究院音乐研究所提供所藏珍贵资料，特表示衷心的感谢！

㊀ 萧友梅：«什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因»。载«音乐杂志»（北京大学）1卷3期（1920年5月）。

㊁ 萧友梅：«听过来维思先生（Mr. Levis）讲演中国音乐之后»。载«国立音乐专科学校校刊»第23—28期合刊（1932年）。

㊂ 萧友梅：«音乐家的新生活·绪论»（1934年）。

㊃ 萧友梅等人：«乐歌社缘起»。载«音乐杂志»（北京大学）2卷5期（1921年6月）。

萧友梅生平小考若干则

廖辅叔

近年全国各地（包括台湾）都发表过一些论述萧友梅生平行事的文章。作为近代中国拓荒性的音乐教育家，他是应该受到后代人的纪念和尊敬的。遗憾的是他本人生前很少讲到他自己的事情，也没有留下多少重要的文字资料。因此很有些问题说得不够详细，甚至还有以讹传讹的地方。现在仅就见闻所及，就若干问题略加考订如下：

一、关于出生的时间和地点

过去一说到萧友梅的生平，开头总有大致相同的一句话：1884年（清光绪十年，甲申）1月7日出生于澳门。1884年即光绪十年，甲申，当然不错。问题是1884年指的是公历，光绪十

年甲申则是阴历。公历年初有好多天还应该算在阴历旧一年的年尾。现在就说 1884 年吧，是年元旦是光绪九年癸未十二月初四，那么正月七日就是光绪九年癸未十二月初十。萧先生的生日 1 月 7 日究竟是阳历还是阴历呢？据萧淑娴同志说，他们萧家各人的生日全是根据阳历推算出来的，那么萧友梅的生日显然不能笼统地写为 1884 年（光绪十年甲申）1 月 7 日，而应定为 1884 年 1 月 7 日（光绪九年癸未十二月初十），这才符合事实。其次是“出生于澳门”的问题。产生这一说法的原因是他幼年随父寓居澳门，并在邻居一个葡萄牙牧师的家里接触到西洋音乐的故事。据他自书履历手稿说，他“在澳门居住十年”。他离开澳门是因为回广州报考时敏学堂。他自传说他当时是 16 岁，那是虚岁，时间应为 1899 年，那么他在澳门居住十年是 1889 到 1899 。他是 5 岁才离开香山去澳门的，因而澳门决不是他的出生地。关于这个问题我也当面问过萧淑娴同志，她也断言是出生于香山。她还问过她的姑母，即萧先生的妹妹。她证实了萧友梅生于香山的说法。

二、孙中山匿居萧寓的时间

萧友梅把孙中山藏在自己的寓所，逃避清政府及日本警探的追捕达一个月之久，是他生平的一件大事。但是究竟在什么时候，过去一直不曾有过明确的交代。考 1905 至 1911 武昌起义这六年间，孙中山先后四次到过日本进行革命运动。1905 年从法国去日本，与黄兴、宋教仁等会晤，旋即邀约各省留学生及华侨组织中国革命同盟会，然后才离开日本去越南。第二次是在 1906 年，他从欧洲转道南洋去日本，然后再去南洋。同年秋天，又从新加坡、西贡前往日本，是为第三次，直到 1907 年 3 月

才离开日本前往越南。1909年起日本接受清政府的要求，不许孙中山以日本为革命活动的基地。孙中山因此转到欧洲的法国、比利时和英国活动，并从英国去美国。到了1910年6月，才从檀香山再去日本，是为第四次。据《孙中山年谱》说，那次是“秘密潜入寓于东京，计划‘久住日本，以联络北方各省为一气’。因清政府和日本政府串通一气，居月余，又被迫离开。”综观孙中山四次赴日，只有1910年这一次才是秘密性质的，而且6月到日本，7月即去新加坡，居东京只有一个月多一点。可见孙中山匿居萧氏寓所，只有1910年这一次才有必要，时间长短也与传闻相符，因此也就不妨这样确定了。

三、关于留学生考试

关于留学生考试需要弄清的问题有两个：一个是考试的地点，另一个是清政府授予的所谓“学位”。过去说到这件事的时候，几乎无例外地说是在日本举行的。据《清史稿》170卷《选举志·学校二》有关“考验游学毕业生”的规定，是“援照乡、会试复试例，奏请在保和殿考试，给予出身，分别录用”。这里明说留学生考试是在保和殿，萧友梅在他那张背着折叠式桌椅照于香山会馆的照片后面也注明是殿试后所摄，而且说是“以保和殿不备椅桌也”。至于“文科举人”的所谓“出身”，据上引书所载，是“酌照分科大学及高等学校毕业章程会同钦派大臣，按所习学科分门考试，酌拟等第，候钦定分别奖给进士、举人等出身，仍将某科学样加于进士等名目之上，以为表识”。有些文章说到萧友梅考取文科举人的时候，认为普通人梦寐以求的，萧友梅却于无意中得之，很为萧氏庆幸。事实上恐怕不是这样，更多的毋宁说是“委屈”了。因为接受过“考验游学毕业生”的留学生中间有不少是

中了进士甚至是翰林庶吉士的。萧友梅虽然毕业于东京帝国大学教育系，主要学的却是音乐。清政府的大学分科看起来是包罗万象，独独没有音乐这一门。他之所以没有考上进士，也许这正是主要原因。总之这不是值得庆幸的一件事却是肯定的。

四、欧战期间避居波兰问题

最早介绍萧友梅的文章说过，欧战期间他"因中德失和，避居波兰"。事实是第一次世界大战爆发之后，中国先是守中立，所以中国留德学生仍像战事发生以前一样，不受任何限制。到了1917年8月14日，北洋军阀头子段祺瑞对德宣战，中国留德学生才受到交战国民的待遇。但也好像没有什么严格的管制。只是通信限在五十字之内。我还记得青主那时所写的家信总是整整齐齐的五十个字，字句简练到好像电报式。由于协约国的封锁，德国食品十分缺乏，已经实行定量配给而且多数是代用品。因此留学生纷纷跑到乡下直接找农民想办法。青主当时还未应博士试，只好仍住柏林，趁空去乡下弄点东西回来吃。萧友梅则因为已经考取博士学位，所以索性住到乡下去。住地为波森的布什朵尔夫，波森是德国名字，原名波兹南，是俄、普、奥瓜分波兰时割给普鲁士的一个省。1919年凡尔赛和约规定波兹南划归波兰，于是萧友梅仍回柏林居住，因为他持有的是德国居留证。他有一张在马铃薯田里扛着锄头的照片，背后注明是因为德国绝粮，特下乡实行种马铃薯。时间是1917年4月。那时中国还未对德宣战，谈不到什么"中德失和"，所谓"避居波兰"，也是与事实不尽符合的。

以上是目前遇到的几个需要弄清楚的问题，还有些小问题如说他与戚粹真结婚是在1933年，大家都曾经认为是不错的。去

年萧勤回国参加萧先生逝世40周年纪念活动之后，清理先生遗物，发现一幅林风眠的绘画，上款写明是贺萧戚新婚的，时间题为1932年，可见1933年的说法实是传闻之误。说到这里觉得还有一件事值得提一提。萧师母是基督教徒，结婚之后屡次提出要萧先生入教。萧先生却说他是无神论者，虽然承认信教自由，自己却是决不入教的。听淑娴同志说，直到病危之际，他仍然拒绝萧师母延请牧师为作忏悔祷告的建议。这也算是表现了萧先生耿直的性格的一个侧面吧。

萧友梅早期在日本的音乐著作

达 威

音乐家萧友梅早期曾在日本留学，1901年入东京高师附中，同时在东京音乐学校选修钢琴、唱歌。1906 年入东京帝国大学文科习教育，同时继续选修音乐，于 1909 年毕业回国。这个时期，在日本的中国留学生，组织过一些颇有影响的音乐研究会（如亚雅音乐会等），积极开展了新的音乐活动和音乐教育活动，推动了国内刚刚兴起的学堂乐歌活动。

有些文章和论著，都谈到萧友梅在这一时期进行了音乐活动，但都语焉不详，论据不足。为此，前两年我曾查阅了一些早期中国留学生在日本出版的杂志，希望能证实这一问题，但毫无所获。最近又继续查阅了一些杂志，发现署名友梅的一篇音乐论著，题目为《音乐概说》，分别连载在《学报》杂志第 1 、2 、3 、4 、6 、8 期上，时间从 1907 年 2 月至 1908 年 3 月。

《学报》杂志编辑兼发行人为何天柱、梁德猷，1907年2月在日本东京创刊，停刊时间未详，目前共见到八期。该刊名《学报》，实际上是学校之报或学堂之报，作为普通学校教师、学生参考和社会人士自学的刊物（见何天柱的创刊叙言）。当时学校中的各科教学，如修身、历史、物理、外国语、数学等等，均设一栏，另有少量"谈丛"、"时事新闻"等栏目。由于该刊创刊较晚，且在当时同盟会成立后，革命派和维新派激烈进行政治大辩论的背景下，该杂志影响不很大。

文章署名友梅，当是萧友梅。因为同时期在日本学音乐和搞音乐活动的留学生中，尚未发现另有友梅者；且1920年10月《音乐杂志》（北大）1卷8号发表的萧友梅著《中西音乐比较研究》一文，也用友梅署名。但《学报》第一期目录虽署友梅，而文前署乐天。其它五期目录和文前均署友梅。乐天者当为友梅的别署无疑。

《音乐概论》即在音乐栏内连载六期（未完），共计七十八页（包括相当于五页的大幅图表）。从其"总论"和目次上看，似乎是一部结构相当庞大的音乐全书。已发表的目次如下：

总论

1. 音之发生及种类
2. 音之性质
3. 乐曲之种类（文中"曲"字误为"器"字——笔者）
4. 乐器之种类
5. 音乐的定义与分门研究

第一编 乐典

第一章 乐谱论 （共分十节——笔者）

第二章 音阶论 （只发一节——笔者）

其它编、章、节尚不得知。就已发表的这些内容看，文章论述简

练，条理清晰，谱例翔实，类似萧友梅在1920年写的《普通乐理》，或即此著的蓝本。

值得注意的是"总论第五"。萧友梅认为《乐记》中给音乐下的定义"不过自表面"。他写道："晚近理学日发达，各科学也日趋于理学的研究。故理学家曰音乐者能感动人心之历时的美术也。"（着重点处原文为大号字）

这段文字中的"理学"即为理论，"历时的美术"即为时间的艺术。这是当时西方资产阶级理论家为音乐下的定义。但这段定义中并没有指出音乐的物质前提，即声音。十三年后，萧友梅已从德国留学回来，其所写的《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》（见北大《音乐杂志》1920年5月）一文中写道："音乐是用声音来描写人类感想的历时的美术。"在这里不仅指出了音乐艺术的物质前提，而且指明这是德国音乐学家牙打孙(S. Jadassohn)的定义。可见早在留日时期，年仅23岁的萧友梅，就已经开始涉猎了西方新兴起的音乐学著作。从而也证明署名友梅的文章，即萧友梅早期的音乐论著。

另一点值得注意的是，萧友梅早在日本时期，即根据欧洲音乐理论，对近代音乐学提出了十一项研究领域(见原文)，既表现了萧友梅发展中国音乐的深邃而敏锐的眼光和远大抱负，也体现在他20年代开始坚韧不拔地从事音乐教育和富有成果的开创我国现代音乐的实践中。这些研究领域，后来虽然有不少音乐理论家进行了卓有成效的研究（如王光祈的一系列音乐理论著作），但至今有些领域尚属空白。这是不能不引起我们深长思之的。

（下略）

我国现代音乐教育事业的开拓者萧友梅

汪毓和

19世纪80年代以来，随着资本主义经济的发展及康、梁"维新变法"的积极推行，我国的教育体制也发生了一场以"废科举、兴新学"为核心的变革。后来，尽管"戊戌变法"以失败告终，但"兴新学"仍得以缓慢的发展。到本世纪初，各地创办各种各样的新式学堂已蔚然成风，这就为我国近代新式学校音乐教育的建立和发展，奠定了真正的基础。当时的这些新式学校音乐教育，主要是围绕着新学堂中"乐歌"课的开设而发展起来的。不少有志于"新学"的知识分子，纷纷自发地编写出版"学堂乐歌"以供"乐歌"课所用，它们之中有些人还直接参与其教学的实践。不过，当时从事学校音乐教育的人，大多数并非专业的音乐工作者，他们所编写的"学堂乐歌"几乎绝大多数是以"选曲填词"的

方式写出的。这说明发展新式学校音乐教育，完全是一件从无到有的新生事物，它不可避免地会带来其初创的幼稚的特点。但，也正因为这是一种新生的事物，它的出现和发展，自始至终得到不少革新派知识分子的拥护和支持，因而也就产生了人们所意想不到的深远的社会影响。特别是在"辛亥革命"推翻了清王朝，建立了共和制的民国政府后，兴办新式教育已得到全面、迅速的发展。这一新的形势使当时一些爱好音乐、关心音乐教育事业发展的有识之士，进一步认识到社会的发展对音乐教育提出了新的要求，即迫切要求迅速培养出大批专业音乐工作者投入到音乐教育这个阵地，以及必须大力提高我国音乐教育的水平。"五四"以来，我国新音乐文化事业的建设，正是从这个基点出发的，其中作出开拓性的重要贡献的代表人物，就是萧友梅博士。

一

由于萧友梅早年曾在日本留学八年，后来又在德国留学八年，他比当时我国曾在国外学习音乐的音乐家(如李叔同、沈心工、曾志忞等)对外国音乐及其发展的了解要深厚得多。加上萧友梅在国外除了学习音乐外，重点是学习哲学、教育学，并选听了不少与音乐学有关的人文科学的课程，因而他很自然地对音乐同其他人文科学，特别对国民教育和社会发展的密切关系有更深切的理解。对比中外音乐历史和现状的发展，他深感近千年来中国音乐之所以落后于欧美各国，关键在于缺乏完善的、现代化的专业音乐教育机构，无法获得大量合格的音乐人才和音乐师资，以至于整个国民音乐水平无法同社会的需要相适应。他认为作为一个中国的音乐家，当务之急首先应投身于建设和发展

祖国的音乐教育事业，以便从根本上为我国音乐文化的发展奠定基础。这也正是他回国后毕生从事一切音乐活动的主要出发点。

萧友梅非常赞成当时蔡元培有关"以美育代宗教"的号召以及不少新文艺家鼓吹"为人生的艺术"的主张，认为推广艺术教育是提高整个国民教育中非常重要的一环。对萧友梅说来，专业音乐教育同普通音乐教育不仅不是对立的关系、也不是一般相互促进的关系，而是专业音乐教育应该为推进和普及普通音乐教育的需要服务的关系。这一点我们可以从他一系列有关的论述以及他在音乐方面的种种具体实践中证实他的这种非常重视整个国民音乐教育的宏大抱负。例如在他一生所创作的近百首歌曲中的绝大部分，无论就其题材内容或其艺术形式，与其说是为了艺术创作，还不如说是为了提供普通国民教育的需要而写作的。同样，我们可以发现在他的音乐理论著述中属于专题性的理论研究是少数，而大多数是为了提高普通音乐教育所需的各类基础性的音乐教材。萧友梅的这一见解以及他的具体实践，曾给同时代[的以及]许多后进的音乐家(如赵元任、黎锦晖、王光祈、刘天华、丰子恺、吴梦非、邱望湘、沈秉廉、冼星海等等)以深刻的影响。如刘天华的[音乐]"要顾及一般民众"的思想，以及冼星海的"普遍的音乐"的主张，都可说同萧友梅的国民音乐教育的主张是一脉相承的。萧友梅等音乐家的这种主张和他们各自的具体实践，也给后来不少由专业音乐院校所培养出的年轻音乐家以深刻的影响，使他们大多数比较重视从事普通音乐教育事业，而较少出现只想当可以出人头地的"艺术家"而不愿当为整个音乐事业发展添砖加瓦的中小学音乐教师的念头。

其次，萧友梅基于我国古代乐论中所提的"移风易俗，莫善于乐"的思想和蔡元培在"五四"时期强调发展新文化、普及美育

的见解，他也十分重视音乐对整个国民教育的社会作用。他明确提出了所谓"国民音乐会"的构想（见1923年3月23日《晨报副刊》中《关于国民音乐会的谈话》一文）。他提出要通过经常性的"国民音乐会"来作为推进社会音乐教育的一个重要途径。他主张经常举办收费低廉但内容健康、技艺精湛的音乐表演供社会各阶层民众欣赏，以引起国民对音乐美的爱好和提高民众对艺术的鉴赏力，并从中增进对世界各民族优秀音乐遗产的了解，最终达到为促进我国音乐文化的进步和迅速发展创造条件。同时他认为这种"国民音乐会"的举办，对专业音乐教育来讲，也是将课堂的学习同社会性的艺术实践相结合的好方式，反过来对促进专业音乐教育的发展也有积极的影响。

第三，我们有些同志过去一度从萧友梅的个别言论中得出结论，认为他在音乐教育上是走的一条"轻视民族、盲目照搬西洋"的错误的道路。这种对萧友梅的看法是不全面的、不实事求是的。因为，尽管萧友梅在当时办学时所能作为借鉴参考的确实只是、也只能是西方的音乐教学体制和依照西方各国音乐院校实行多年的一整套关于音乐理论知识和技能的传授；正像那时我们创办现代医学、体育等专业教育那样，我们能不这样来办而完全凭空想一套来办吗？显然，这完全是一种不现实的空想，也是对前人的一种苛求。另一方面，我们必须看到萧友梅从20年代初在北京开始办学，一直到他逝世的整整二十年期间，他始终贯彻了蔡元培所倡导的"古今中外，兼收并蓄"的方针，他并没有对民族音乐传统完全鄙弃，也没有完全搞"全盘西化"的一套。例如在专业科、组的设置上，无论是在20年代的北京大学音乐传习所，或是30年代的国立音乐专科学校，都规定有专门的国乐科、组的设立，为此他曾先后聘请了陈子敬、刘天华、朱英等优秀的国乐名师在校授课。而且，在国立音专时期，他还规定专修钢

琴、理论作曲专业的学生均必须选修一种民族器乐作为副科。其中像丁善德、贺绿汀、刘雪庵、谭小麟等都曾认真掌握了琵琶的演奏，其中像丁善德、谭小麟还达到了相当精通的程度。又如关于文化必修课的学习，他既规定了学习音乐的学生必须认真学习英语或法语(学习声乐专业的学生还必须学习意大利语、德语)等外语课，还规定了相当分量的学时要所有学习音乐的学生认真学习古文、古代诗词等课程，并延请了在古代诗词上有相当造诣的国学导师(如易韦斋、龙榆生等)给学生教课。萧友梅自己还对中国音乐史、中国古代的乐制、乐律等等都进行了长期的认真研究，并逐步将其纳入自己的教学。此外，他还很关心有关民族音乐的收集、整理、研究以及对民族乐器的改革，而不同意当时音乐界有些人那样主张公开鄙弃传统的民乐。他在《关于我国新音乐运动》一文中曾明确提出对传统的民歌、小调、戏曲等应进行有计划的收集、整理，以及配以合适的和声，从中逐步摸索出一种新的、适合于时代需要的新的民众音乐，他还希望经过“吾国新进作曲家的意向和努力”，“创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有区别的”、类似俄国“国民乐派”那种新的中国音乐。

由此可知，萧友梅在音乐教育方面的中心思想是：通过在借鉴西方现代音乐文化以及音乐教育的经验和技术的基础上，同时贯彻“古今中外、兼收并蓄”的方针，为培养出大批优秀的音乐人材打下全面坚实的基础；而这一切又是为了提高整个国民音乐教育、推进中国现代新音乐文化的发展和提高以及为在我国建立像俄罗斯“国民乐派”那样的新的民族音乐创造条件。应该指出，他的这种对待音乐教育的观点，在当时旧中国的政治条件下是难能可贵的。

二

萧友梅从1920年自德国留学回国后，就以他的主要精力投身于为我国现代专业音乐教育事业的建设和发展上，一直到他1940年底逝世为止。在开始的七年间，他身兼北京三所高等院校音乐系科的教学行政主管，还要兼任多门音乐理论作曲课程的教学。当时我国正处于现代音乐文化的初创阶段，加上当时北洋军阀政府对音乐教育的不重视和这三个专业音乐教育机构都只是附设的性质。因此，他每前进一步都要付出加倍的辛劳，而且还是无法通过这些教育机构全面贯彻他的音乐教育理想。只有当1927年冬成立了国立音乐院、特别是1929年改建为国立音乐专科学校他被正式委任为音专的校长之后，他才获得了可以按自己的理想去推进我国现代专业音乐教育的权力。经过十多年的努力，他确实把国立音专建设成当时我国一所名符其实的最高音乐学府，为我国现代音乐事业的发展培养了一批批高质量的专门人材，也为我国现代专业音乐教育的建设和发展积累了丰富的经验。

首先，萧友梅深切体会到要办好一所学校，关键在于要有一支坚强的师资队伍。为此，他果断地决定把学校经费的将近十分之九都用作给教师的薪金，以聘请当时所能请到的各学科具有真才实学的音乐家来校授课。其中像黄自、应尚能、周淑安、朱英、吴伯超、李惟宁、青主、萧淑娴、陈洪、赵梅伯，以及查哈罗夫、阿萨柯夫、佘甫磋夫、苏石林、富华、拉查雷夫、介楚士奇、史丕烈诺夫等等，可以说萧友梅几乎把当时在上海的最有名的理论作曲、钢琴、提琴、声乐、管乐、国乐等方面的中外音乐家都请到了国立音专。为了使这些教师能安心全力教学，他一般都给

予相当的高薪（大体上当时音专一位专任教师的薪金相当于现在一般大学教授薪金的2～4倍)。对于担任行政兼职的教师，他也规定给予明显的高薪，以便可以尽量压缩专职行政人员的人数（当时国立音专的专职行政职员人数还不及教师人数的三分之一)。例如像黄自那样一人担任多门作曲理论课的教授，还要兼任教务主任的工作，举行校务会议时常常还要兼作会议的记录工作；又如作为担任几十个学生琵琶主、副科及国乐合奏指导的朱英教授，还先后兼任男生指导员和训育主任的工作。萧友梅自己除了独自一人主持校政（当时国立音专没有其他副校长)外，还要兼任理论作曲组（相当于现在音乐学院的理论作曲系）主任的工作，并且还长期担任好几门作曲理论课的教学工作。总之，严格挑选合格的教职员，尽可能压缩行政人员的人数，尽可能扩大专任教师的人数，既在工作上充分挖掘每个任职人员的积极性、又在生活上给予优厚的待遇，这便是萧友梅能使这个学校长期保持一支稳定的教职员队伍，各司其职又通力协作地把学校的教学工作搞好的根本保证。

其次，萧友梅在行政管理上实际上一直贯彻了一条勤俭办学、民主管理、集中一切可能的人力物力用以不断改善教学的方针。当国立音专初建时南京政府对这所音乐学校的创办是不重视的，拨给学校的开办费及日常经费都很低。为此，萧友梅几乎年年都要为之向教育主管当局不厌其烦地进行交涉，同时他不得不在财务管理上尽可能压缩一切行政性的开支。例如，为了压缩行政用房，尽可能把较好的房间用作教学，他首先决定以一个阳台加上窗户改装为自己的校长室；又如当时教育部门明文规定专科以上的学校可以购买一辆小汽车给校长因公务需要来代步，但他却宁肯天天走路，舍不得花这笔钱去买小汽车，而把它移作用于为学校购买一台可供演奏用的三角钢琴。再如，为

了必须兴建一所适合于音乐教学的新校舍，他从建校不久就向政府申请拨给建筑费。但是，当时的教育部却迟迟不肯拨给。他就发动师生向社会各方面呼吁，为音专筹建新校舍募集基金及捐助可供新校舍用的实物设备。他个人就拿出250元为新校舍修建一根新旗杆之用。这项募集建筑费基金的活动不仅总共收到了一万多元的现金和一批实物性设备，而且还引起了社会各界的关注，迫使南京政府不得不拨出专款给音专，使音专的新校舍终于得以落成。此外，当时的公立学校（除了师范学校外）一般对学生也是收学费的。萧友梅对音专各科学生的学费标准也作了符合实际情况的全面考虑。如他规定学习声乐、钢琴、提琴等本科各专业的学费为一学期25～45元（随着技术等级的提高收费也提高），而对学习理论作曲、国乐及中提琴、低音提琴等冷门专业的学费则规定为一学期12.5元，仅是上述各专业的一半，对选科生的学费则规定要比本科生高出将近一倍。同时，对住宿的学生一律加收住宿费，对需用学校钢琴练琴的学生则要加收练琴费，对学习管乐各专业的学生规定必须自备乐器，而对学习低音提琴专业的学生则规定免缴学费、还由学校供给乐器练习。对一些学习成绩优秀及家境贫寒的学生则给予免收或减少学费。这里可以看出他在经济管理上的实事求是的科学精神。

在行政管理上，萧友梅除了委任各专职的行政负责人（大部分为教学人员兼任）外，还设立了校务、教务、训育等会议，以民主选举方式吸取部分本国的教职员作为各项会议的委员，凡是学校各方面的重要事项均提交各有关会议进行讨论和议决后才执行。他要求学校与政府主管当局的一切函件往来，各项会议的历次讨论情况（参加者，提案及议决结果等），以及学校经费收支的月报表、有关图书资料、教学设备的添置都及时予以公布，

还一律在校刊上刊登，使全校师生对学校行政、教务管理方面的全面情况都了如指掌。因此，尽管当时没有“民主管理”这种提法和要求，但萧友梅所贯彻的这一切实际上是符合这一原则精神的。这对当时音专师生能齐心一致搞好教学起了不小的作用。

第三，萧友梅通过国立音专的办学，不仅在行政管理上逐步摸索出一套行之有效的科学管理的经验，更重要的是他在教学管理上也逐步摸索了一套既借鉴了外国的有益经验又适合于本国实际情况的专业音乐教学体制和各种相应的规定。其中值得注意的一项即学分与技术升级相结合的考核制度。除对各学科每个学生应修满的学分和各门课程的不同学分均作出明文的规定外，还对各专业主科规定“初级”、“中级”、“高级”三个不同等级的技术标准。这三个等级的提升，必须经过由校长、教务主任、专业组主任及主科教师等共同组成的考试委员会主持的“升级考试”评定合格的才给予“升级”的证书。取得“初级考试”合格证书的学生才能报考“中级考试”，通过“中级考试”的才能报考“高级考试”，通过“高级考试”才可正式给予毕业证书或升入“研究班”。这样，对一个学生的业务考核，就不单单看是否修满了所规定的学分，还要经过上述“升级考试”来表明这个学生应达到的实际水平。这就既保证了每个毕业生的业务水准，又对不同水平的学生的学习年限给予了灵活处理的可能。同时，在课程设置上他采取了主科、副科、共同必修科及选修科相结合的原则。其中主科和副科的学分不由学习年限来决定，而主要由“升级考试”来决定；共同必修科及选修科的各门课程的学分，才在应修的学年内通过学期考试来决定。主科的课程也根据不同的专业作出不同的规定，像理论作曲专业的主科课程就多达十四门，声乐专业的主科课程也有五门之多。共同必修科的课程对“本科”、“本科师范组”、“高中”、“高中师范科”各有不同的要求，

最多的达十八门行多，最少的为七门。选修科的课程也开设了十多门，供学生自由选择。由此可知，萧友梅在教学上逐步确立了一套既突出对主科的严格训练、又不忽视培养每个学生多方面的基础的教学体制，他的这些办学的经验不仅对保证国立音专毕业生的业务质量起了不小的作用，并且对我国后来专业音乐教育事业的发展也有深远的影响。

第四，萧友梅除了认真抓好音专师生的课堂教学外，也很重视师生的经常性的艺术实践和学术研究。每个音专的学生入学后不仅要参加多次专业性很强的、公开的“技术考查”、“升级考试”以及规模隆重的毕业考试，还要学生结合社会的需要参加各种形式的、面向社会公众的音乐演出（如有关支援抗日救国的募捐演出和支援赈济灾民的募捐演出等等）和定期的音乐广播等。为此，他很重视对学生的合唱、合奏以及伴奏的训练，规定了专门的课程，鼓励学生进行这些技能的学习。同时，他还抽出一定的人力物力创办了校刊《音》、学术性刊物《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐月刊》、《林钟》，以及编辑出版了几十种音乐创作和理论研究的专业丛书，作为推动师生进行音乐创作、活跃理论研讨和交流研究心得的阵地。他还极力鼓励教师们在音乐创作和音乐表演上的艺术实践，举办了各种形式的“教师音乐会”，以及延请校内外国内外的学者、专家到音专作专题性的学术报告和进行学术交流活动。因此，当时在国立音专学习的学生不仅教学的负担比较重，课外的艺术实践和社会活动也相当活跃，使学生们在学习上获得了比较全面的发展。

三

如前所述，萧友梅音乐教育思想的基本核心是为了促进整

个国民音乐教育的普及和提高，他努力从事专业音乐教育的主要目的之一，就是为了满足普及与提高国民音乐教育所需要的大量专门音乐人材。因此，在他从事专业音乐教育的过程中，他自始至终都主动关心和积极支持普通音乐教育的建设和发展。

我们知道，萧友梅早在20年代就对普通音乐教育（尤其是一般的学校音乐教育）的发展给予了特别的关注。当时他清楚认识到仅仅依靠"辛亥革命"时期所编的各种"学堂乐歌"的唱歌本、教科书，已远远不能适应客观需要，必须首先从这一方面进行更新。开始，他曾编写了一本《普通乐理》，发表在"北京大学音乐研究会"编辑出版的《音乐杂志》上，以供社会的需要。后来，他进一步从学校音乐教学的实际出发，重新编写了一套《初中乐理教科书》（第1～6册）和《普通乐学》（供高中使用），分别于1925年及1927年由商务印书馆出版。这可以说是当时由我国音乐家自己编写的、适合于一般学校音乐教学的、最系统完备的一套乐理教科书了。与此同时，他又与易韦斋合作编写了大量专门提供学校音乐教学习唱的各种形式的歌曲，分别编入《新学制唱歌教科书》（共三册，提供初级中学音乐课用）、《今乐初集》（一册，高中用）和《新歌初集》（一册，高等学校用）。他的这些学校歌曲的创作，实际上为我国学校歌曲由过去基本以"选曲填词"的方式转向完全是创作的方式开了先河。此外，他还为从事学校音乐教育的教师和学生中的音乐爱好者编写出版了《钢琴教科书》、《风琴教科书》、《小提琴教科书》。

30年代萧友梅主持国立音专的校政后，虽然他确实以更多的精力投入于该校的建设，但并不意味着他改变了对普通音乐教育的关注。例如在他主持下所订的《国立音乐专科学校学则》中，第一条就是"本校以教授音乐理论及技术，养成音乐专门人材及中小学音乐师资为宗旨"；在音专科、组的设置中除了

“本科”、“研究班”、“高中班”外，还设立了“高中师范科”、“本科师范组”。这两个科、组的设立就是为了专门培养中小学音乐师资的。为了使音乐人材的培养尽可能照顾到全国各地，他还曾请求教育部通函各省区教育厅选派学生来音专学习，以便学成后可以回到本地区去发展音乐教育事业。

在这期间，他虽然没有再亲自为中小学音乐教学编写过新教材，但他作为大学院的“教科图书审查委员会”的音乐、图画、手工、体操的委员和教育部“幼稚园、中小学校教材编订委员会”的委员，仍为普通音乐教育的教材继续作出了新的努力。对社会音乐教育，萧友梅开始只提出了所谓“国民音乐会”的构想，也就是通过举办经常性的、适合于社会公众的音乐会，来引起社会公众对音乐美的兴趣，并从中获得有关音乐的知识，以达到推动整个社会对音乐事业发展的关心和支持以及提高我国整体的音乐水平。为了实践这一理想，他从20年代开始曾不遗余力地组织了上百次各种各样的音乐演出活动，这对丰富群众的音乐生活是起了不小的影响的。在30年代，他还组织一些音专师生每周举行广播音乐会，并在上海的《新夜报》上配合每周电台广播音乐会的节目，开辟了一个定期的音乐副刊，专门作为向社会公众介绍广播节目，同时进行有关音乐知识、音乐评论的介绍以及音乐活动的报道。

除此之外，萧友梅是一位较早就肯定音乐具有对社会民众起着鼓舞士气和思想教育作用的音乐前辈。他的认识主要属于一般的民主、爱国和反抗帝国主义压迫的范畴，也就是“五四”精神的范畴。例如在“五四”时期他曾写过《四烈士冢上的没字碑歌》、《卿云歌》、《华夏歌》、《民本歌》等爱国歌曲，后来他又写了《五四纪念爱国歌》、《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》等，“九一八”事变爆发后他又写了《从军歌》等。这些歌曲，大多以简谱形

式发表在报刊上，显然其目的就是供给社会公众演唱的。在抗日战争时期，他虽已久不提笔进行音乐创作了，但他仍认为“在这国难期内：如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲、训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品”；他还强调指出：“关于此种工作如能由政府提倡更容易发生效力。”（见《关于我国新音乐运动》一文）萧友梅的这些认识，不仅在他自己的艺术实践中有上述种种反映，在他的影响下，国立音专的师生从“九一八”事变、“一二八”事变以来，无论在音乐创作或者音乐演出等方面也都有一定的表现。如黄自、应尚能、周淑安、贺绿汀、[丁善德]江定仙、陈田鹤、刘雪庵、[谭小麟]等都写过一定数量的爱国歌曲；音专师生还多次举行过为抗日义勇军的募捐演出。1936年救亡歌咏运动逐步进入高潮后，相当一部分音专师生又不同程度地参与了这一进步群众运动，表示了他们反帝爱国的革命积极性。由此可知，过去有些同志一度把萧友梅及当时的国立音专师生都看成是极力鼓吹“为艺术而艺术”、不关心国家政治命运、整天躲在象牙塔中的所谓“学院派”，这种看法尤其对萧友梅（也包括对黄自、周淑安、陈田鹤、刘雪庵等在内）是片面的，不符合事实的。

* * *　　　* * *　　　* * *

1945年12月陈洪以“鸿倪”为笔名写了一篇文章《萧友梅先生五年祭》，曾反复申述说：“萧友梅是一位音乐教育的实行者，而不是一位艺术家。”这是一位深知萧友梅一生为人和业绩者的中肯评语。萧友梅尽管在音乐创作上也为我国现代音乐创作进行了许多开拓，但更重要的是他从留学回国正式投身于音乐事业的第一天起，就不折不挠地把自己的一切奉献给我国现代音乐教育事业的开创和建设，并作出了超过他同时代任何其他音乐家的重要贡献。一个多年在国外获得深造的艺术家，面对着政

治动乱、经济落后、文化凋敝，他首先考虑的不是自己、而是整个国家的音乐事业，毅然辛劳地为祖国音乐事业的将来肩负起培养更多的音乐人材的重任，为此一直奋斗终身。这种伟大的爱国的创业精神是值得后人为之敬仰的。萧友梅在 1929 年国立音乐院停办之际曾写下这样一首诗："我为音乐心力尽，中途宁可一牺牲！他日未必无时会，愿随诸公再力争。"萧友梅的一生确实是为我国音乐教育事业的开拓与发展"鞠躬尽瘁、死而后已"的一生。

萧友梅《旧乐沿革》述评

郭燕红

萧友梅先生一生从事音乐教育，是我国近代专业音乐教育事业的奠基人；我国第一所音乐学院——国立音乐院，就是他在倡导“美育”的蔡元培先生的大力支持下，采用西方科学的音乐教育制度创办起来的。为了推进音乐教育的进一步发展，他在学校里和社会上广泛地系统地向人们介绍西方不同时代的音乐家、音乐思潮、音乐理论和音乐作品，他的活动对于西洋音乐在我国的普及，无疑起了重要的作用。

然而，却也有人鉴于以上这一点，便认为萧友梅一生似乎只是热衷于西乐，只知道向西乐靠拢，甚至认为他精心创办的国立音乐院，就是“全盘西化”的典型。

我认为这是在“左”的氛围下形成的一种偏见。如果我们对先生一生的业绩再作一番历史的全面的考察，便会发现：他是一

位对于振兴民族音乐文化怀有满腔热忱的音乐家。最近，萧先生创办的学校——昔日的音专、今天的上海音乐学院——为校庆 60 周年，编辑了《萧友梅音乐文集》。在这一包容了萧先生自 1907 年以来绝大部分音乐论著的集子中可以看到，他在大力介绍、研讨西洋音乐的同时，对我国的传统音乐也作了广泛和深入的探索和研究。其中，特别是《旧乐沿革》一文，对于消除长期来对萧友梅先生的偏见，最具有说服力。

这篇《旧乐沿革》是萧先生于 1939 年初为音专开设"国乐概论"课所编写的讲义，原来有音专刻写的油印本传世，可惜的是年长日久，今天已难以觅见（钱仁康教授曾保存过一本，上面并有他听课时所作的许多记录，不幸的是因遭"文革"的劫难而佚失）。幸好，在上音的资料室里，还存有这部论著的作者手稿，现在，已经由《萧友梅音乐文集》编辑小组进行了整理和注释，并请廖辅叔先生作了校阅，将要在"文集"中公诸于世了。

这部论著除了曾在少数几篇纪念萧先生的文章中被提到过它的名字外，从来没有引起过重视。为此，有必要对它的写作成因作些介绍。

我们知道，自从西洋音乐被输入到近代中国以后，对于中西两种音乐文化应持什么态度，便成为音乐界所关注的热点。在 30 年代，就曾发生过这方面的论争。当时的《国闻周报》(1937年 14 卷 13 期）刊有张沅吉的《中国本位音乐》一文，其中列举了当时音乐界各方面人士对这一问题的见解，并归纳为两种观点：一种观点主张"采取西洋的技术，将中国传统的器乐和声乐彻底的整理与改进，（使之）成为东西方之混合体"；另一种观点则主张"惟有摒弃洋化，专从事于国有乐器乐典之搜寻研究，综合各派，集合专家，以分工合作精神，寻求一代表的音乐，以求中国本位音乐之发达，在世界艺坛另树一帜"。在这两种相互分歧

的观点面前，萧友梅采取了更为严谨的态度。他认为，与西洋近代音乐的长足发展相比较，中国传统音乐文化（他称之为“旧乐”）的“不振”，已是无可争辩的事实。在他看来，在这一事实面前，最要紧的是先要弄清楚中国旧乐所以不振的原因，然后才能采取使之重新振兴的正确方法。可以说，他的绝大部分研究中国传统音乐的论著，都贯穿着探究中国音乐文化发展迟滞的原因和寻找解救之法的目的，而《旧乐沿革》就是他为此而进行更为系统的历史考察所写成的一部著作，在很大程度上可以代表他在这方面的研究成果与主要观点。正如他在这一论著的“卷头语”中所说：“我们除要很虚心地把我们旧乐的特色找出来以外，也要把它的不进化的原因和事实，一件件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考。……将来整理改进旧乐时，总可以得到一点补助吧。”他便是循着这一设想，以严谨客观的治学态度，写下了这部中国古代音乐通史性质的著作。

《旧乐沿革》手稿正文共四万二千余字，原有“附录”，以配合正文之图表、谱例和书目等，可惜已经散失，仅剩残页。全文在“卷头语”之后，共分三大部分。第一部分为上古时代，主要叙述周代前后的音乐概况；第二部分为中古时代，作者以汉晋与南北朝、隋唐五代作为两大分期进行讲述；第三部分为近古时代，主要叙述宋元明至清乾隆末年的音乐状况。

这三大部分是作者根据他[关于]音乐史要素[的观点]进行写作的。早在20年代初，萧友梅在北京大学音乐研究会的《音乐杂志》上发表《普通乐理》教材时，就谈到了构成音乐史诸要素的问题。后来，他在以《普通乐理》为基础撰写的《普通乐学》一书中，又作了进一步的阐述。在此书的第十章“音乐发达的梗概”中，萧友梅写道：“研究音乐史第一件要知道的是‘音乐史的要素是甚么？’像得我们《二十四史》里头的音乐志（或礼乐志）的样

子，单把历朝的乐官制度同祭祀用的乐器数目和陈设法（所谓乐悬宫悬等）记载一下，不能就算是音乐史。”音乐史的内容，大概是底下所列六项的沿革与音乐家的生活，就是——

1. 音阶的组织。
2. 乐器的音域与构造法。
3. 记音法与乐谱的组织。
4. 乐曲歌曲的组织。
5. 音乐理论的变迁。
6. 音乐教育机关与音乐教授法。
7. 音乐家传记。

以上所说的“七要素”，在《旧乐沿革》第一部分的开头，作者则将其归纳为五个方面：

1. 乐器的构造和音域如何？
2. 乐曲的组织和作风如何？
3. 乐曲所用的调式如何，音律如何？
4. 音乐家的传记（尤其是作曲家）如何？
5. 对于音乐本身的观念如何，音乐与人生的关系如何？

两相比较，后者虽然减少了一些分列项目，但却增加了对于音乐与人生的关系以及音乐观的变迁的关注，应当说，这是提高了观照音乐历史的层次。

《旧乐沿革》全文即按上述五个方面展开论述，而在分别论及各朝代这些方面内容的同时，作者又根据实际情况对每一朝代的某一方面作有所侧重的讲述。例如：对周代，侧重讲述其乐官制度、音乐教育和包含在《乐记》中的音乐哲学；对隋、唐，侧重讲述宫廷乐工盛况与训练机关以及宫调理论之异同与变迁；对宋、元、明、清，则侧重讲述乐谱之演进以及键盘乐器输入中国之经过等；而关于乐器、乐曲、乐律和音乐制度之变迁的论述，则贯

串于全文的始终。

关于历代乐器(包括乐队)沿革的排比论述，是《旧乐沿革》全文中最为详尽的部分。作者对每一朝代出现的主要乐器种类、构造形制、音律音域、组合方式等均一一介绍，并分别列成醒目的乐器表以供浏览。对于乐器的分类不再拘泥于传统的"八音"分类法，而是参照西洋方法，对各朝代的乐器均按击乐器、吹乐器、弦乐器等分类。作者除在"上古时代"中，对周代以前和周代的主要乐器钟、磬的制作法，以及围绕着乐队组合与训练的乐官制度详加研讨外，在汉、晋以来各朝代的章节中，则特别侧重于梳理汉民族固有乐器和新传入的外来乐器相辅相成地发展的历史线索，指明了自汉、晋至隋唐，在乐器发展这一环节中所显示的吸收与融合外来音乐文化，对于中国音乐文化发展所起的巨大作用。而在"近古时代"的"键盘乐器输入中国之经过"一节中(此节以《键盘乐器输入中国考》为题，于 1939 年 6 月发表在音专的不定期刊《林钟》上)，作者则对管风琴、钢琴、有簧风琴和五线谱乐理等传入中国的经过，以及它们何以未能真正作用于中国音乐的发展的原因，作了十分周详的考据和相当深入的论述。萧氏指出：尽管这些对近代西洋音乐的发展起过重要作用的键盘乐器和五线谱乐理，自元、明、清以来屡有传入中土的记载，甚至也得到过宫廷的采用和士大夫的赞赏，但终因仅仅将"这些乐器保存在宫中，并没有教民间有听到演奏的机会"，讲述五线谱乐理的《律吕正义》续编，"又不设校教习"，因此"仍等于未传入中国一样"。而对比近数十年来自教会学校到本国学校教育发展以来，将风琴、钢琴及记谱法"传授与吾国男女青年"，从而真正对中国音乐的发展起到了作用，"可见学校教育的力量如何伟大而迅速了"。在这里，作者是借此论述了封建统治阶级和士大夫的固步自封与唯我是尊，对于吸取外来音乐文化以促进本国

音乐文化发展所起的阻碍作用，并对自己的以音乐教育推进中国音乐文化的主张作了论证。此节文字和据此发表的《键盘乐器输入中国考》一文，是在中国古代音乐史研究中最早系统论评西洋音乐传入中国的早期史实及其历史经验的著述，后来不少中国音乐史著作中对这一方面的论述，或多或少都引用过萧氏在此首先开掘的史料，或吸取过其中的观点。

历代歌曲乐曲的结构与风格以及它们的演唱与演奏概况，也是全文阐述的主要部分。萧先生在《复兴国乐我见》一文中曾就整理旧乐问题指出："考我国旧乐之丰富处，不在理论乐律，亦不在乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱。"这一见解具有现实意义。因为先生认为，我们今日研究旧乐沿革，"实际上与'考古'无异。"也就是说，我们整理旧乐所要解决的实际问题是要将遗留下来的词章与曲谱"对号入座"，变成音响，从而帮助我们现代人了解以往不同时代的音乐状况，并吸收其中之精华，来丰富繁荣并发扬光大我们的民族音乐文化。因此，作者在手稿中不仅对周、汉、晋、隋、唐至宋、元、明、清的歌曲乐曲内容进行分别阐述，而且还尽可能作各有侧重的具体剖析。如对周代《诗经》的《风》、《雅》、《颂》在词曲编配上，应依据情感而不应以一字一音机械地编配任何一曲，作了仔细的分析论述。对唐宋以来的作曲盛况，萧氏作了详尽的描述，而又对何以那时的歌曲乐曲"流传下来的却极少"作了探讨。萧先生以为这是由于以下这些原因造成的：(一)是统治阶级与士大夫的轻视与排斥所致。纵使像唐太宗和唐玄宗等那么推崇喜爱音乐，并亲自作曲赋歌，但是也仅仅视音乐为消遣娱乐的一种，因此，他们的作品不能流传下来也就不足为奇了。(二)是受"秘而不传"的影响。封建社会文人相轻、自鸣清高的风气阻碍了音乐的流传与发展。(三)是缺乏理论知识之故。"训练乐工太过偏于技术方面"，而不重视

乐理的训练。由于"只求技艺学好，就可出台表演"，乐工"索性用背诵的法子去学习"，由此，势必影响记谱法的推广与进步，曲谱的不能流传也就可想而知了。从这样的论述中我们可以明了，萧氏认为中国传统音乐发展迟滞的根本原因，就在于封建社会制度对于文化进步的阻碍。

乐律与乐谱的沿革内容，作者基本上参照王光祈的《中国音乐史》；但在乐律方面仍有所补充。如在中古时代"乐律的发展"中增加了"晋荀勖所制十二笛"，近古时代"宋以后乐律之研究"中增加了"玄晔（清康熙）的十四律论"等等。

此外，作者对周代音乐哲学的阶段划分，代表了他对于中国古代音乐美学思想的一种独特见解："周代的音乐哲学不外建筑在假设、实际、理想三个阶段上，以'德'为基础，以'礼'做陪衬，而用'和'来贯通三级。"寓深奥的哲理于简括的语言之中，可以想见先生对中国传统音乐文化探究的程度。

综观《旧乐沿革》全稿，我以为把它视为第一部系统化的、简洁实用的中国古代音乐史教材是合情合理的。因为，萧友梅这部中国音乐史，面广点清、层层序进地为人们展示了中国历代音乐文化的发展状况。同时他一再强调："吾人研究我国音乐史，当然要有现代的眼光，但去批评吾国某时代音乐时，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到一个公平的结论。"因此，他对中国传统音乐从不加以简单的肯定，也从不加以简单的否定（比如，他在充分肯定隋唐音乐繁荣的同时，否定了教坊的制度，认为它还不能使学音乐的人得到全面系统的学习与训练），且时时以西洋音乐相比较，探寻我国中国音乐之所以逐渐不发达的原因，教我们学音乐的人激起爱国热忱，在对中国传统音乐进行历史反思之后，重新审视其固有价值，共同振兴我们的民族音乐文化。这，恐怕就是我们发掘这部鲜为人知的史稿的

意义所在。如果从中国音乐史学科本身的发展史来看，对萧先生的这部著作更是应当引起足够的重视。因为以往我们仅仅知道在20、30年代曾先后出现过叶伯和、郑觐文、王光祈、许之衡等先生的中国音乐史著作，那么，现在就不应忘记：当时还有萧友梅先生的这部实际应用于专业音乐教学的简约而博大的中国音乐史教材问世，它同上述几位先生的书稿一样，同属于近代中国音乐史学开创性的著作。

为中国专业音乐教育奋力开拓的一生

——纪念萧友梅先生逝世五十周年

戴鹏海

在我国近现代音乐史上，萧友梅是一个闪光的名字。他以穷其一生的心血和百折不挠的毅力，在极其困难的客观条件下，为我国初创时期的现代专业音乐教育，作出了开拓性的贡献；同时也为他自己建造了一座永远值得后人景仰的丰碑。尽管他曾经被目之为“全盘西化”和“民族虚无主义”的代表，甚至把他惨淡经营的上海音专说成是“大革命失败后为国民党的血腥统治粉饰太平的产物”和“反对‘新音乐’的‘学院派’顽固堡垒”。但是这一切都无损于他的形象，他的历史功绩是不朽的。

现在就让我们沿着这位开拓者一生留下的足迹，看看他是怎样走过来的。

萧友梅，字思鹤，别名雪朋，1884年1月7日出生于广东省

香山县(今中山县)石岐镇一位以开蒙馆为业的秀才家庭。5岁随父亲客居澳门，与当时在那里行医的孙中山为邻。稍长就读于灌根草堂。因为他家附近常有葡萄牙人奏乐，从而启发了他对音乐的兴趣。1899年去广州，入时敏学堂。1901年毕业后，在学堂堂长(即校长)率领下，与同学十人自费东渡扶桑，入东京高等师范附中；并不顾家庭的阻挠与反对，在东京音乐学校兼习声乐和钢琴。1906年，萧友梅获得广东省官费留学名额，转入帝国文科大学哲学科攻读教育学，并继续在东京音乐学校学钢琴。关于当时学习的情况，他有过这样一段回忆——

> “那时我没有钱买钢琴，学校里又无琴可租。唯一的办法就是趁女生下课之后、男生上课之前、[下午]6点至7点这一小时的时间，不管风雪都要走半小时以上的路，跑到学校里去练琴。[学生]公寓里的晚饭，定在6点半至7点。为了练琴，便只好牺牲一顿饭，自己买一只面包一罐牛奶，在学校吃完了事。”㊀

后来还是靠他给广东教育界到日本来观光的旅行团以及留日学生当翻译攒了两三百块线，自己才买了一架钢琴。

从萧友梅的自述中，不难想见他学习之艰苦与用功之程度。他在日本学习音乐的成绩，从他最早发表的《音乐概说》中可以窥见一斑。该文于1907年2月至1908年4月在东京出版的中国留学生刊物《学报》上，从创刊号起刊载过6期(未载完)。我国之有“对位法”等译名，就是自这篇著述开始的。

但是萧友梅远不是一个只顾读书的学生，而是一个具有爱

㊀ 萧友梅《音乐家的新生活》。

国思想的热血青年。就在他取得官费留学名额的那年，经孙中山介绍，加入了以推翻满清、建立民国为宗旨的革命组织同盟会。此后，他的住处不仅是孙中山、廖仲恺、胡汉民等同盟会领导人经常集会、密商革命大计之所；而且当清政府下令通缉孙中山，并且通过日本当局协同缉拿时，他还积极掩护，将孙中山匿藏于自己的卧室达一月之久。在此期间，他除照料孙中山的饮食起居外，并负责与外界革命活动的联系，直到将孙中山安全转移，表现了为革命甘冒风险、对战友患难与共的可贵品格。

1909 年，萧友梅在帝国大学文科毕业后归国，于次年参加清政府在北京保和殿举行的毕业留学生殿试，中文科举人，并被委以学部（笔者按：相当于教育部）视学。1912 年，复由当时的临时大总统孙中山任命为总统府秘书员；不久因临时政府解散而返粤，任省教育司学校科科长。同年 10 月，经教育部遴选，作为官费生派往德国留学，专攻音乐；同行者还有宋子文、杨铨（杏佛）等。

在德国的前四年，他同时就读于莱比锡国立音乐院理论作曲科和莱比锡国立大学哲学系，受业于德国乐坛泰斗雨果·李曼和阿诺德·舍林等音乐学家门下。在学习上，他一如既往地保持着当年在日本的那股劲头，每天"一定早点赶到学校，比别的学生先到课堂，好给教师充分的时间替我改课卷"㊀。由于刻苦用功，1916 年 7 月他向莱比锡国立大学哲学系提交的用德文写作的长篇学术论文《Eine Geschichtliche Untersuchung Über Das Chinesische Orchester Bis Zum 17 Jahrhundert》㊁在指导老师李曼主持的答辩会上顺利获得通过，以优异

㊀ 萧友梅《音乐家的新生活》。

㊁ 萧友梅自译为《中国古代乐器考》；廖辅叔据原文译为《17 世纪前中国管弦乐队的历史的研究》。今从廖译。后面的引文即摘自廖的译文。

成绩被授予哲学博士学位，成为我国首次获得这种荣誉的音乐家。

在这篇论文的序言中，萧友梅一针见血地指出："中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分，""音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步，使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课的同时，那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致王朝的覆灭。"他还通过中西音乐发展的比较研究，对中国音乐发展迟缓的原因作出了洞察历史、鞭辟入里的如下论述："中国音乐的爱护和促进不是像西方那样倚赖个别杰出的人才，而是（除了某些独奏曲子之外）倚赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐联系，无论如何要创建新的管弦乐队和乐章，因此也不难了解，频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百年的历史并不相称的发展的原因也在于整套的孔夫子的原则，它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的。"尽管这些话是五四运动前三年说的，但是字里行间所表露的反封建、反专制的精神，却是后来的新文化思潮的先兆。即使在七十多年以后的今天来重温这些话，也仍然不失新鲜感和发人深省的启迪意义。

本来萧友梅毕业后就打算回国的，但是当时欧战正酣，交通受阻，汇兑不通，难以成行，便去了柏林；其后曾一度避居波森的布什朵尔夫乡间。他在莱比锡学习期间，曾常去听著名匈牙利指挥家亚瑟·尼基什指挥的布业大厅交响乐团的演出，对指挥艺术产生了浓厚的兴趣。因此选择柏林作为他滞留德国的居住点，重要原因之一便是"为的可以多听些别人指挥的音乐会"㊀。

㊀ 萧友梅《合唱指挥法》序。

同年9月，他“一面在柏林大学研究乐器史，一面进星氏音乐院(Das Sternsche Konservatorium)的乐正班（笔者按：即指挥班）正式学习指挥”㊀。据他自己说：“在那年一个音乐季里(从10月到次年4月)，足足听了二百零六次音乐会及歌剧。”㊁与此同时，他还创作了弦乐四重奏《夜曲》(op. 19)、钢琴独奏《小夜曲》(op. 20)以及为悼念黄兴、蔡锷而作的乐队曲《哀悼引》(op. 24)等。我国作曲家写室内乐者，萧友梅是最早的。

1919年10月，萧友梅离开德国，先去瑞士、法、意、英等国游历，再西行至美国，从旧金山回国，于1920年3月到达北京，结束了前后近二十年的国外留学生活。从此，他一直在北京从事专业音乐教育的拓荒工作，兼及创作、著述和社会音乐活动，并且参加新兴音乐社团的发起工作和为新创办的音乐杂志撰稿，前后达七年之久。他在北京的音乐活动，和当时的新文化思潮是基本合拍的。

归国之初，萧友梅先在北洋政府教育部任编审员，兼高等师范学校附设实验小学主任，并应聘为教育部国歌研究会会员。同时开始为这年3月创刊的北京大学音乐研究会所编《音乐杂志》撰稿。下半年复应蔡元培聘，为北京大学讲师及该校音乐研究会导师，主讲乐理、和声学及西洋音乐史，把他在国外学习到的音乐知识传授给国内学子。1921年与赵元任等发起成立乐友社；并奉蔡元培命，于同年与杨仲子创办北京女子高等师范(后改名北京国立女子大学）音乐体操科，分科后任音乐专修科主任。我国高等院校之有音乐系科的设置，自此伊始。

1922年，原北京大学音乐研究会经萧友梅提议改组为“以

㊀㊁ 萧友梅《合唱指挥法》序。

养成乐学人才为宗旨，一方面传习西洋音乐(包括理论与技术)，一方面保存中国古乐，发挥而光大之”的附设音乐传习所，于同年12月12日正式成立。该所分甲乙种师范科及各项选科，采取学分制，各科均不限定学习年限，但必须修足规定学分(本科及甲种师范科须修足120个学分，选科及乙种师范科须修足60个学分)，方可毕业。这是我国近现代第一所具有相对独立性、并采用学分制的专门音乐教育机构，刚开办时共有学生四十四人(计甲种师范科八人，选科三十六人；其中在北大本科及预科毕业的学员占选科生的1/4)，所修科目有理论及中西弦乐器等。所长虽由蔡元培兼任，但实际主其事的还是萧友梅。他在担任教务主任及教学工作的同时，又于1923年4月成立了一个由十五位乐手组成的小管弦乐队，附属于音乐传习所；其中六名乐手及一名钢琴师属该所编制，另八名乐手则无薪俸，只是演出时从音乐会收入项下酌送车马费。这是第一个由中国乐手组成的管弦乐队(唯一的例外是担任钢琴师的系旅京俄侨嘉祉)，由萧友梅自任指挥，不定期地举行音乐会，介绍西欧名曲。“从民国十二年秋到民国十六年春，曾在北京大学第二院举行过四十二次管弦乐演奏会”㊀，约平均每月一次，曲目包括维也纳古典乐派的作品(如贝多芬的《命运交响曲》、《田园交响曲》)和浪漫派的一些较简易的歌剧序曲及间奏曲等。由中国人担任乐队指挥，演奏外国作品，亦自萧友梅始。

1925年国立艺术专门学校成立后，萧友梅又受聘为该校音乐系主任。在此期间，他虽身兼北大、女大及艺专三校音乐系科的行政领导职务，并担任各校乐理、和声、作曲及音乐史等多门课程的教学，但工作之余，仍坚持以普及音乐教育为目的的著述

㊀ 萧友梅《合唱指挥法》序。

及创作活动。除在北大音乐研究会所编《音乐杂志》及《晨报副刊》上发表过多篇文章外，还出版了供初级中学用的乐理教科书六册，唱歌教材三册、风琴和钢琴教科书各一册。

萧友梅是我国最早提出用比较的方法对中西音乐进行研究的音乐学者。他在1923年写的《中西音乐的比较研究》一文中就曾指出：比较研究是一种"科学的方法"；在他看来，"许多问题（不限定音乐）单独看它一面，不拿别样来比较一下，是不容易明白的"。这一观点的提出，对于打开人们的思路，帮助人们从封闭的状态中解放出来，把本国的音乐文化放在一个更广阔的背景上加以考察，以便能更清醒地看出自身的长处和不足，从而扬长避短，谋求改进，是有其积极意义的。他的《普通乐学》（根据在北京期间的授课讲义编写，1927年8月到上海后定稿，第二年5月由商务印书馆出版）是我国第一部有意识地把相关的中西音乐理论尽可能地结合起来，并且对照性地加以比较研究的乐学通论著作。特别是书中的总论、音名、音阶、器乐等章节，对于我国民族音乐的传统律学理论、宫调理论、乐器及其归类的方法的阐述，都占有相当的篇幅。他在北京女子高师授课时编写的《近世音乐史纲》讲义，同样是出自我国国人之手的最早的有关西洋音乐史的教材；虽属简陋，却不失其历史价值。此外，他的两本以青少年为主要对象的歌集——《今乐初集》（1922，收入歌曲21首）和《新歌初集》（1923，收入歌曲25首），是我国最早出版的作曲家的个人专集。他于1924年所作的合唱《五四纪念爱国歌》，唱出了"文化革新应运起，光大我国史，壮哉此日"、"老大古国见新气，国魂兮不死，壮哉此日"这样的热情讴歌"五四"精神的句子，是我国最早以这场反帝爱国的伟大斗争为题材的创作歌曲，曾在五四运动五周年纪念日举行的国民音乐大会上演唱。独唱曲《问》则是他最有影响的代表作，由于曲中倾注了对

于军阀混战、山河破碎的现状的深沉忧虑，而赢得了当时青年知识分子的广泛喜爱。

在日本、德国留学的近二十年中，萧友梅目睹国外音乐文化事业之发达；回国后，又痛感国内音乐文化事业之落后。他面对这一现实，用自己提倡的比较研究的方法进行了认真的思考和细致的分析，得出了问题的症结在于音乐教育不发达的结论；并在归国的第二个月发表的《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》一文中作了专门的阐述：指出"中国音乐教育的不发达有三个大原因：第一是国立的音乐教育机关或作或辍，不能继续维持；第二是进教坊的学徒多半没有受过普通教育，而且常有家世不清白的；第三是因教坊里头的品类太杂，顽固的假性理家就利用这个机会来极力排斥音乐。"他认为"最有势力还是这个原因，因为我国向来尊孔。他们假性理家表面上是讲道德的，所以政府国民都容易信他们的话。"最后，他还以"五四"时期进步知识分子所特有的战斗勇气、批判精神和爱国热忱大声疾呼："我们国民已经受了这种似是而非的诡辩家骗了一千多年，我们不要再上他们的当了。我们今天若是还不赶紧设一个音乐教育机关，我怕将来于乐界一方面，中国人很难出来讲话了。"

为了实践自己的理想，他不仅全身心地致力于我国专业音乐教育的开拓，而且还不止一次地寄希望于当时的北洋政府。1920年冬，他就上书教育部，"提议要求办一间独立的音乐专门学校"，并且造了一个"开办费35万元，常年经费15万元，学额定为200名"的预算㊀，但被退回。1923年冬，他又代表音乐传习所向北大提出把传习所改名为音乐院、增加学员名额和办

㊀ 萧友梅《本校五周年纪念感言》。

学经费以及增聘所内小管弦乐队乐师的三点希望，也没有下文。更有甚者，到了1927年6月，当时的北洋政府教育总长、奉系政客刘哲竟以音乐"有伤风化，无关社会人心"为由，悍然饬令解散艺专音乐系和音乐传习所，这对萧友梅更是一个意想不到的沉重打击。他在北京再也无法实现自己的满腔抱负，于是决心南下，另图他计。

同年7月，萧友梅向行将就任南京国民政府大学院院长新职的蔡元培提出在上海创设音乐院的建议。对方采纳了他的意见，并向国民政府呈报了相应的议案，获得通过。于是萧友梅作为"音乐院筹备员"，只身到了上海，襄助蔡元培进行此事。8月起着手筹备，11月27日我国近现代第一所完备的高等专业音乐教育机构——国立音乐院终于宣告成立，由蔡元培兼院长，萧友梅先任教务主任，旋即为代理院长。1929年夏，学校因学潮停办，萧友梅也自行辞职。同年秋，学校改组，降格为国立音乐专科学校，萧友梅复出任校长，直至去世。

学校兴办之初，摆在萧友梅面前的是一少经费、二无校舍、三缺教师等几大棘手难题。

当时萧友梅造的预算是开办费6万元，每月经费3千元，并逐年按招生名额递增。但是开办费始终没有发下来；而且南京政府还以招生名额不足为由，将第一学期的经费减至2千6百元一个月。萧友梅只得将第一个月的经费作为开办费。到1928年度，每月经费虽然增加到5千元，但是南京政府却常常拖欠，仅仅1931年一个学年度就欠发六个半月的经费，达3万2千5百元之巨。由于经费拮据，就使学校一直处于入不敷出的窘境。为了把这个中国当时唯一的高等音乐学府支撑下去，萧友梅只得精打细算，想穷办法，过苦日子。

没有校舍就租房子；房子不够用，就精简办公用房，甚至校

长办公室也是利用阳台栏杆装上一排玻璃窗隔成的。但是即使这样因陋就简，也还是常常因为不能按期缴纳房租或因为业主将租房收回而不得不频繁迁移校址；再加上受时局的影响，萧友梅在任的十三年中(1927—1940)，校址竟更换了十一次，以致他常常不无苦涩意味地自嘲说："搬场是我们学校的家常便饭！"

为了确保教学，萧友梅一方面尽可能精简行政人员，几个人的事一个人做。学校开办之初，全校从校长到职工总共只有十三人。通过这种办法来紧缩开支，把有限的经费除了用来支付房租外，就是用来支付教师薪金和添置图书、乐谱、唱片、乐器等教学设备。在他任期间，学校没有买过一辆汽车，却用精打细算节省下来的钱从德国进口了一台伊巴赫的三角琴。在用钱上，他显得非常悭吝，可是为了充实教师队伍，增强教学实力，他却不惜用重金从国内外延聘有真才实学的专家。为了请著名俄裔钢琴家鲍里斯·查哈罗夫到音专来任教，他多次登门，反复劝说。查哈罗夫开始不同意，后来被他那种求贤若渴、"三顾茅庐"的精神所感，终于答应了；应聘来校后，萧友梅让查哈罗夫拿四百元一月的工资，和校长同等待遇，比一般教师的薪金高出一倍，以示礼遇。这一措施极大地调动了查哈罗夫的积极性，他主动把教授学生的任务从七名增加到十五名，并且为我国培养了李献敏、李翠贞、丁善德、易开基、吴乐懿等第一代钢琴人才。

萧友梅就这样在恶劣的物质条件下呕心沥血，惨淡经营，艰苦创业，矢志不移。经过长期的努力，终于建成了初具规模的校舍，集中了一批在当时很有知名度的中外教授，培养了大量的、今天已成为我国音乐文化事业主要骨干的专门人才，学校水平与同时代的欧美音乐院校不相上下。可以说，没有当年萧友梅主持老音专时百般操劳奠定的坚实的基础，就没有今天饮誉海内外的上海音乐学院。

为了解决国内当时音乐师资严重匮缺的问题，萧友梅于音乐的预科、本科(分高、中、初三级)、选科、特别选科之外又增设了师范科；为了克服“学音乐的限于某种阶级（像周朝是在贵族大学，唐朝是限于宫人），不能学校化、平民化”㊀的积弊，他还让学校发函给各省教育厅：每年保送两名学生入学，毕业后回原籍工作，以解决有心考音专、无钱付学费的外省(特别是边远地区)穷苦青年入学的困难。尽管他的这些措施在当时的历史条件下很难行得通，最终也没有从根本上改变在校学生的成分结构，但是他能想到这一点已属难能可贵了。

萧友梅如此一心为了学校，为了使学校能对我国音乐文化事业的发展有所贡献，但是他并没有把学校看成自己的私有财产而以权谋私。他的堂妹婉恂考进音专后一度分到查哈罗夫班上学钢琴，查哈罗夫认为该生程度低、素质差而拒绝接受。萧友梅知道这个情况后，二话没说就让她转了学。当年音专的老校友不仅至今还在津津乐道地谈论萧友梅这种不因校长之尊而徇私的美德，而且一些身居学校领导要职的老校友还以此作为律己的楷模。

30年代的上海音专虽然由于当时我国现代音乐文化的历史还不长，无论创作或表演等方面的经验都还没有来得及总结并上升到理论的高度，因此教学的内容还是以传授欧洲音乐的理论与技术为主。但是在办学思想上，萧友梅对于民族音乐却并无歧视。他曾明确地表示：“我之提倡西乐，并不是要我们的同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生。”㊁在他看来：“音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族

㊀ 萧友梅《十年来的中国音乐研究》。

㊁ 萧友梅《音乐家的新生活》。

性"㊀。他甚至断言:"我国作曲家不愿意投降于西乐时,必须创造出一种新作风。足以代表中华民族的特色而与其各民族音乐有分别的,方可成为一个'国民乐派'。"㊁他是这样说的,也是这样做的:他不仅把"国乐"作为音专的必修课程,规定所有在校学生都必须学一种民族乐器,并延聘当时的琵琶名家朱荇菁来校执教,而且还亲自担任《国乐概论》和《旧乐沿革》(即中国古代音乐史)的教学。可见那种认为萧友梅是旧中国音乐界"民族虚无主义"的代表,以及老音专"是在买办资产阶级的方针指导下,走着一切唯西洋音乐最崇高的错误道路"的说法,是完全不顾事实的。

诚然,萧友梅的确说过现在的西洋音乐"本来不能叫它做西洋音乐,因为将来中国音乐进步的时候,还是和这音乐一般,因为音乐没有什么国界的"㊂。但是他还说过:"音乐是一种真正的世界语。我们听见一种没有学过的外国语,必须要请人翻译;但是奏起别国的音乐来,不用翻译,亦可以明白这乐曲的性质。所以音乐是世界的,是最能联络人类感情的美术。"㊃用这段话作为前一段话的注脚,所谓"音乐没有什么国界"究竟意味着什么,就不言而喻了。

在办好学校的同时,萧友梅还把他的目光投向社会,投向学校以外的广大音乐爱好者。从1930年起,他和黄自等就先后发起成立乐艺社、歌社和音乐艺文社,创办《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐月刊》和《林钟》等定期、不定期的刊物,出版国立音乐专科学校丛书,编辑《音乐周刊》(《新夜报》副刊),组织学校师生举行各种校内外的音乐会和到电台定期演播音乐节目,以扩大学校

㊀ 萧友梅《音乐家的新生活》。
㊁ 萧友梅《关于我国新音乐运动》。
㊂ 萧友梅《什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因》。
㊃ 萧友梅《关于国民音乐会的谈话》。

的社会影响，克服关门办学的弊病，并为师生提供发表创作、著述的园地和进行艺术实践的机会。他本人也相继创作了混声合唱《春江花月夜》、独唱《杨花》、钢琴与大提琴《秋思》、钢琴曲《新霓裳羽衣舞》等作品；出版了小提琴、普通乐学、和声学等教科书；撰写了各类音乐文章四十余篇，其中涉及我国传统音乐（即所谓“旧乐”）及其发展历史的就有《古今中西音阶概说》、《〈九宫大成〉所用的音阶》、《中国历代音乐沿革概略》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》、《复兴国乐我见》等多篇；此外，他还在《十年来音乐界之成绩》、《关于我国新音乐运动》等论文中，对我国“五四”以来新音乐的发展概况进行了分门别类的梳理，并提出了自己的看法。

萧友梅远不是那种关在象牙之塔里“为艺术而艺术”的音乐家，而是始终心系民族安危的爱国主义者。从青年时代在他心中燃起的那团圣火，从来没有暗淡过。1928 年济南“五三惨案”后，他就在国乐改进社所编《音乐杂志》1 卷 4 期上刊出“国立音乐院特刊——革命与国耻”，并发表了他为这个特刊写的“弁言”和《国难歌》、《国耻》、《国民革命歌》等三首爱国歌曲。1931 年“九一八”事变后，他又积极组织学校师生成立抗日救国会，走出校门为东北义勇军募捐和创作救亡歌曲，并亲自谱写了在青年学生中传唱一时的《从军歌（为义勇军作）》。1936 年，日本指挥家、当时日本内阁首相近卫文麿弟弟的近卫秀麿借来沪旅行演出的机会访问上海音专。萧友梅虽然熟谙日语，但是出于民族感情，坚持不许对方在演说和交谈时使用日语，而改用彼此都能接受的德语；随后又义正词严地拒绝了对方以“日中友善”的名义赠送给上海音专的钢琴。对于当时风起云涌的抗日救亡歌咏运动以及学院出身的音乐家的积极投入，他则热情支持，并且著文欢呼道：“音专出身的何士德、吕展青（笔者按：即

吕骥)、胡然等及其他各校音乐科出身诸君，纷纷组织歌队，有如春笋勃发，不及计算。这真是最近音乐界一个最好的现象。"㊀在另外一篇文章中，他还特别强调："在此非常时期，必须注意如何利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心。"㊁后来他又更进一步地明确指出："在这国难时期，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌(笔者按：指群众歌咏队)指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。"㊂显然，萧友梅的这些有白纸黑字为证的态度，已足以证明所谓"'学院派'长期来和'新音乐运动'唱对台戏"之类的论调，是站不住脚的。"岁寒而后知松柏"。"八一三"淞沪抗战爆发后，萧友梅还蓄须明志，并自称"纪念胡子"，以示对于国难的没齿不忘。去世前，他身陷孤岛，环境险恶，虽然贫病交困，一筹莫展，却拒不附逆，更是表现了一位爱国知识分子的耿耿丹心、铮铮铁骨和高风亮节。

萧友梅为我国专业音乐教育奋力开拓，锲而不舍，日夜操劳，公而忘私，直到1933年晋50岁时才与戚粹真女士成婚。1937年抗战爆发后，音专在江湾的新校舍陷于日军炮火之中，不得不迁入市区。为学校内迁桂林事，萧友梅于1938年春曾抱病弱之躯赴汉口与教育部交涉，但无结果。为了使音专不落入敌手甚至停办，使在校学子的学业不致因此而中辍，他毅然留在上海，将学校迁入租界，照常招生、开学、上课；并易名萧思鹤，以躲避日伪耳目，于风雨飘摇中苦苦支撑，继续主持校务和为学生讲授新开的"旧乐沿革"及"朗诵法"两门课程。但由于年老体衰，心力交瘁，加上营养不良，以致痼疾(肺结核)剧发，终于不起，于

㊀ 萧友梅《十年来音乐界之成绩》。
㊁ 萧友梅《〈音乐月刊〉发刊词》。
㊂ 萧友梅《关于我国新音乐运动》。

1940年12月31日凌晨因结核菌侵入肾脏引起肾出血，医治罔效，而病逝于上海体仁医院；大殓后安葬于虹桥万国公墓。当时他的长子萧勤年仅5岁，次女雪贞年仅4岁。遗孤均由夫人戚粹贞抚养成人。

病危期间，萧友梅仍然心系学校。临终前两天，还想起学校那间供钢琴考试用的琴房一扇通天井的门户上有一条长缝，北风就从那条缝里直灌进来。为了防止在那里参加考试的学生因此冻僵了手指，影响了成绩，他还特别关照学校前来探病的人回去后赶紧用硬纸条将门缝封闭，堵住寒风。交待完了就此人事不省，这番话竟成了他的最后遗言！萧友梅对于自己所献身的事业，真可谓"鞠躬尽瘁，死而后已"。据他的侄女萧淑娴教授说，他当年在北京寓所的琴室挂有一副对联，叫做"岂能尽如人意，但求无愧我心"。这大概是他为自己规定的做人、处世的行为准则。纵观他一生的所作所为，他的确对得起自己的良知。他为中国专业音乐教育事业所作出的劳绩，是经得起历史的检验的，因而也是不朽的。

萧友梅一生共作有百余首声、器乐作品以及六十种以上的音乐论著，其中绝大多数在他生前均已发表。全国解放后，台湾和北京分别出版了他的作品选集；他用德文写作的博士论文，也由著名音乐学家廖辅叔教授于1989年春译成中文，并在同年上海音乐学院学报《音乐艺术》上分三期连载完毕。上海音乐出版社还将于年内出版《萧友梅音乐文集》。该书共收入56篇文章，约四十万字。这将是对萧友梅逝世50周年最有意义的纪念。

今天，在上海音乐学院的校园内，耸立着著名美术家刘开渠为萧友梅雕塑的半身铜像。从清晨到深夜，他都用亲切的目光，深情地注视着每一个过往的在校师生和海内外来宾。过去对他

的种种误解和偏见，已经随着时间的推移而不断被历史的真相逐一纠正；他所奋力开拓的专业音乐教育事业、包括他亲手创建的上海音乐学院，四十年来在中国共产党领导之下，已经取得了前所未有、举世公认的发展和成就。萧友梅九泉有知，一定会为此感到欣慰的。

纪念先辈　开辟未来

——《萧友梅音乐文集》读后

江定仙

萧勤先生送给我一本《萧友梅音乐文集》，带着兴奋的心情，我从头到尾细读了一遍。读后觉得萧先生的中西音乐修养的深度，对提倡新兴音乐教育的决心，以及对我国音乐艺术应该如何振兴的音乐观，在“文集”每篇文章的字里行间都可以体会到；而且，他的思想是一贯的，态度是积极而坚决的，并身体力行，为我国启蒙的新兴音乐教育事业打下了牢固的基础，作出了出色的贡献。

萧先生小时候读过古书，也进过新学堂。他两次出国留学：一次在日本，一次在德国。萧先生在欧洲的时间长达八年(1912—1920)，受到很好的音乐教育。他听过二百余场音乐会和歌剧，游历过瑞士、法国、英国、美国等国家，并且细致地研究

过欧美各国的音乐教育情况，准备回国后为祖国效劳。

“文集”中的一篇重要论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，是先生于1916年第一次欧战期间在资料困难的条件下写成的。我们从事音乐工作的同志，都应该争取读一读。论文分“中国乐队概述”和“乐队乐器概貌”两大部分。关于17世纪以前历代乐队的称谓、组织、使用情况、有关曲名（如果历史上有过记载的话），都作有详细的叙述；关于乐队所用乐器，先生在文中详细地说明了它的来历、构造、尺寸以及演奏方法，并附有清晰的插图。可以看得出这是先生以科学的方法收集、整理的成果，也是先生勤劳奋进、严肃认真的治学态度的证明。

文集中的《中西音乐的比较研究》、《近世西洋音乐史纲》、《音乐发达的梗概》、《古今中西音阶概说》、《〈九宫大成〉所用的音阶》、《中国历代音乐沿革概略》、《欧美音乐专门机关概略》、《来游沪、平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您的传略与其著作特色》和《旧乐沿革》这九篇带有学术性的文章，可以说是先生长期在中、西音乐两个方面研究的心得体会，是留给我们后来者的宝贵财富。

1920年，先生从德国回国以后，便满腔热情地从事祖国的音乐教育事业，先在北京，后在上海，前后共达二十年之久。在北京以北大音乐传习所、女师大、艺专为中心展开工作：建立机构、招考学员、聘请教师、组织乐队等等，样样从头做起。更重要的是当时有很多人对办新兴的音乐教育的意义、内容不够了解，先生引经据典，写文章宣传介绍，唤起人们的重视与支持。《文集》中的《音乐的定义与分门研究》、《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《乐学研究法》、《说音乐会》、《关于国民音乐会的谈话》、《音乐传习所对本校的希望》等篇的内容便是针对这些情况而发的，可见当时建设

音乐事业之艰辛。先生虽然苦口婆心，费尽笔墨，但是北京的音乐教育事业最后还是遭受奉系军阀控制的教育部的摧残——下令“大学音乐学科全部解散”。

先生的事业虽遭到挫折，但是它的影响还是很深远的。就我个人所接触到的在这里说一说。大约1923年，武昌高师附小请了一位姓谭的音乐女老师，是从北京女师大来的，是萧先生弟子。她用纤细的右手打拍子，指挥我们唱当时的国歌《卿云歌》；1926年，北伐军打到武汉，正当大革命高潮期间，她又打着拍子指挥我们唱《少年先锋队歌》、《国际歌》。这里正如萧先生所说的“为什么中国音乐教育不发达”的原因之一——不是用科学的方法培养音乐教师的反证。历史上学习音乐的多半只用“听”的方法，教一曲学一曲，不识谱，不研究乐理，只有受过现代系统音乐教育的老师，才能掌握视唱的能力。

1927年下半年，萧先生并不因为北京的音乐事业失败而灰心，在蔡元培先生的赞助下南下到上海，创办了国立音乐院。从我国现代音乐史的角度来看，办这样一所具有现代性的、独立的音乐院是一件了不起的大事。但是不幸的是这个学校1929年夏因学潮而停办，直到当年秋天学校改组为国立音专以后才继续办下去。国立音专仍请萧友梅先生担任校长。

自从学校改名音专以后，学校作了重大的调整，主要有：1.聘请黄自先生担任教务主任；2.延聘大量在上海的中外名家到校任教；3.设本科、师范科、选科三种学制；4.设理论作曲、声乐、钢琴、管弦四组，主科采用学分制；5.要求学生学一种民族乐器；6.办音乐刊物《乐艺》、《音乐杂志》；等等。

国立上海音专经过调整以后，教学水平大大提高，培养了不少优秀人才。《文集》前面附印的照片中，有一张1933年首届毕业生的照片很有代表性，照片中除萧友梅校长和黄自教务主任

以外，每一种学制有一个毕业生，他们当时都是学习上的大哥、大姐，同学们对他们都很爱戴。

萧友梅先生对发展我国音乐事业的有些观点，是很值得我们后来人重视的。如——

1．要勇于承认自己的不足，善于吸取别人的长处，提倡“迎头赶上”的精神。这是一种最智慧的学习方法，既反对盲目崇拜，也反对盲目否定。

2．学习西洋音乐的目的性要明确。他说：“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生。”

3．要有建立我国“国民乐派”的雄心。他说：“我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族之特色，而与其他民族音乐有分别的，方可以成为一个‘国民乐派’。”

萧先生青年时代在日本曾参加过“同盟会”，追随中山先生，后来又为悼念黄兴、蔡锷两位烈士写了乐队曲《哀悼引》。在多灾多难的旧中国，他也曾直接拿起音乐这个武器写《国难》、《国耻》、《国民革命歌》、《从军歌》、《五四纪念歌》等歌曲。“九一八”事变后，他率先提笔写抗日歌曲。当日本指挥参观音专时，他拒绝用日语与对方对话而改用德语，并拒绝接受对方所赠送的钢琴；抗日战争开始以后，为了避免敌伪的诱迫，他改名萧思鹤，于幕后指导学校工作，直到1940年逝世之前。这种民族正气实在令人敬佩不已！他还写了不少音乐教材和歌曲，这些都是为了提高学生的音乐水平、发扬民族精神而写的，曲调优美，富有民族素质，可以说是先生爱国热忱的另外一种方式的表露。

1930—1934年，我在上海音专学习时，同萧校长有过联系：我上过他开讲的“普通乐学”课，他的那本内容详尽的《普通

乐学》课本，极大地丰富了我的民族音乐、西洋音乐的知识，受益之处，至今难忘。先生对以“音乐艺文社”名义出版的《音乐杂志》上发表的我的艺术歌曲提出过中肯的意见；1934 年秋我到陕西省教育厅工作也是先生极力推荐的。现在细读这本文集，引起了我无限思绪，不由得对先生肃然起敬！

这次中央音乐学院为缅怀先生在开拓我国现代音乐教育事业上的功绩而举行内容丰富的纪念活动，以教育后代，这就是体现了新中国的音乐工作者对先生的崇敬。

纪念先辈！开辟未来！

拓荒者的足迹

梁茂春

我国专业音乐事业的发展，是随着伟大的五四运动而开始的。“五四”时期孕育出了我国第一代专业音乐家。萧友梅——中国专业音乐的勤奋而勇敢的拓荒者，他的事业的步伐正是在“五四”精神的感应下迈开的。萧友梅虽然逝世已经整整半个世纪了，但他为发展中国近代音乐文化事业作出的不可磨灭的功绩，使人们永远缅怀他。

专业音乐教育的奠基者

萧友梅的历史贡献首先是在他开启了中国专业音乐教育之先河。

1920年3月，萧友梅在留学德国八年后刚回到中国，5月就

发表文章，希望国内能“赶紧设一个音乐教育机关”，因为“西洋音乐的进步全凭讲究音乐教育”㊀。他认为发展中国音乐的关键就在于开展音乐教育。同年9月，他即与杨仲子等在北京女子高等师范学校创办了音乐体操专修科，萧友梅任该科主任，开始了他的专业音乐教育的艰难路程。同时，极力提倡美育教育的北京大学校长蔡元培邀请萧友梅担任北大“音乐研究会”的导师，因而他从1920年11月起就开始在北大讲授普通乐理、和声学初步等音乐课程。1922年5月，在萧友梅的提议下，“音乐研究会”改为“北大音乐传习所”，并由他起草了《北京大学附设音乐传习所简章》㊁。从此，中国有了第一所比较完备的音乐教育机构。萧友梅的音乐教育理想，在他创办“音乐传习所”时充分体现了出来。

萧友梅参照欧美综合大学中附设音乐学院的体例，将音乐传习所办成为音乐学院的雏型。实际上，该所的英文正式名称是 The Conservatory of Music of the Peking National University，即“国立北京大学音乐学院”，由于“在开办时仓卒间从西名 Conservatory of Music 译来”，遂译成了“音乐传习所”这个带有传统色彩的名字㊂。《音乐传习所简章》在办学宗旨中写道：“本所以养成乐学人才为宗旨，一面传习西洋音乐，包含理论与技术，一面保存中国古乐，发扬而光大之。”这体现了蔡元培的“兼容并包”的学术思想和萧友梅自己的“比较研究中西音乐”

㊀ 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》。载北京大学《音乐杂志》1卷3期(1920年5月)。

㊁ 《北京大学附设音乐传习所简章》，刊于《北京大学日刊》1922年8月19日第1069号。转引自《萧友梅音乐文集》第一册（台湾乐韵出版社1990年1月)第97—98页。

㊂ 参看萧友梅《音乐传习所对于本校的希望》(1923年12月)。载《北京大学二十五周年纪念刊》。

的观点。

音乐传习所参照欧美办音乐学院的通则，在课程设置方面是很重视西方音乐理论和演奏实践的。但值得特别提到的是，音乐传习所在开办伊始就开设了箫、笛、笙、琵琶、三弦、胡琴、筝、古琴等十一种民族乐器选科。可以想象，这在当时是何等的不易。可见他从开始办学起，就注意到中国音乐自身的传统和特点。

萧友梅经办北大音乐传习所前后五年，1927 年 7 月被奉系军阀取消。同年 11 月，他在蔡元培的支持下，创办了上海国立音乐院。从此直到萧友梅去世，十三年间，他的工作始终与这所学校息息相关。

国立音乐院（1929 年更名为国立音乐专科学校）的规模不大，各种条件亦很差，但在当时却是中国唯一的一所独立的、教学水平较高的音乐专业学校。它为中国音乐界培养了许多杰出的人才，冼星海、张曙、贺绿汀、吕骥、丁善德、谭小麟、吴伯超、李献敏、喻宜萱、斯义桂、李焕之……等人，都先后在这所学校学习过，就足以说明它的重大成就和历史贡献了。萧友梅为这所学校的建立和发展，真正做到了鞠躬尽瘁，死而后已。

由于上述的艰苦卓绝的业绩，使萧友梅成为我国专业音乐教育的当之无愧的奠基人。

萧友梅除倾力于开辟专业音乐教育事业外，还非常关注国民音乐教育和中小学音乐教育。他在《旧乐沿革》手稿的最后一节“结论”中说：“音乐普及必须从中小学入手，才易培成一个好的音乐基础。”㊀1920 年他一回到中国，就担任了北京教育部编审员，在此后几年中他编写了大量的中学音乐教材，影响较大的

㊀ 萧友梅：《旧乐沿革》第三章第 30 节，手稿第 61 页。

计有：《新学制乐理教科书》(初级中学用)，1924年商务印书馆出版；《新学制唱歌教科书》(三册)，1924年商务印书馆出版；《风琴教科书》(初级中学用)，1924年商务印书馆出版；《钢琴教科书》(初级中学用)，1925年商务印书馆出版；《小提琴教科书》，1927年商务印书馆出版；《普通乐学》(高级中学用)，1928年商务印书馆出版。这些音乐教材编得严肃认真，讲究科学性、系统性和知识的丰富性，代表了20年代音乐教材的最高水平，并标志着我国普通音乐教育中唱填词歌曲的"学堂乐歌"时代的结束。

1928年以后，萧友梅历任南京政府教育部的音乐教材编审委员会委员及音乐教育委员会委员，他努力为中小学音乐教育奔走呼号，不断向不重视普通音乐教育的当局提出意见㊀，表现出他对学校音乐教育的切实关心。

专业音乐创作的先行者

关于萧友梅的音乐创作，我在1980年写过一篇专题论文《中国近代专业音乐创作的开端》㊁，进行过分类的分析，相同的观点这里不再重复。从那以后，又发现了一些值得重视的新材料。

萧友梅的侄女萧淑娴教授提供了她珍藏的萧先生的早期创作手稿，即在德国留学时的习作，计有：钢琴曲《小夜曲》(作品19，作于1916年11月)；《弦乐四重奏》(四个乐章，作品20，作于1916年12月)；军乐合奏曲《在暴风雪中前进》(作品23)；乐队曲《哀悼引》(作品24，作于1916年9月)。

㊀ 参看萧友梅《中学音乐教学的实际》(1937年2月写)，见作者手稿。

㊁ 该文刊于上海音乐学院院刊《音乐艺术》1981年第1期。

此外，列在萧友梅作品第28号是大提琴独奏曲《秋思》，从这首乐曲的风格和技法来分析，很可能也是他留欧时的作品。

萧友梅回国后自己编写的作品有管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》总谱（作品39，1923年作）和大合唱《别校词》（易韦斋词，作品40，1924年作）。

从以上情况可以得出结论：萧友梅留欧时期作品的数量是不少的，大约有三十来部大小不同的音乐作品，但其中大部分都已遗失——从作品1至作品18全部不知去向，而作品25以后的也大部分丢失。这是非常令人惋惜的。

据目前掌握的不完全的资料，萧友梅的作品包括各类歌曲一百余首，大合唱两部，钢琴曲三首，大提琴曲一首，弦乐四重奏一部，乐队作品两部。其中许多作品具有拓荒的意义，如：1916年他创作的《弦乐四重奏》和军乐合奏曲《在暴风雪中前进》，均属我国这类体裁最早的作品，同年创作的两首钢琴曲，也属该类体裁最早的几首作品；1923年谱写的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》，属于我国第一首管弦乐作品；1922年和1923年商务印书馆出版了他的歌曲集《今乐初集》和《新歌初集》（包括他回国初期创作的带钢琴伴奏的歌曲共46首），当时的评论认为："这两集的刊行，在中国真是空前未有的骇人的胜举，霹雳一声，实在给中国的乐坛开一个新纪元。"㊀这个评价现在看来未免过高，但它们确是最早出版的中国作曲家的两本创作专集。

20年代，萧友梅还谱写了《民本歌》、《国庆》、《五四纪念爱国歌》、《国民革命歌》等民主、爱国题材的群众歌曲，这是属于我国作曲家创作的最早的一批群众爱国、反帝歌曲。

萧友梅的音乐创作才能不算十分突出，他的创作活动主要

㊀ 青青：《我们的音乐界》。载《开明》艺术专号，1928年10月。

在本世纪10年代(留德时期)和20年代(北京时期),30年代以后他将精力主要集中在音专校政和音乐研究方面,很少再写音乐作品。他的创作风格,主要在模仿德国古典音乐风格,艺术上创造性的成分也不够突出。但他无疑是我国专业音乐创作的一位先行者,在众多的西洋音乐体裁尚未借鉴到中国来的情况下,他作了比较广泛的、勤奋不倦的创作探索,在我国音乐创作的莽原上留下了串串历史的足迹。

音乐理论研究的探索者

萧友梅是我国近代音乐史上一位杰出的理论探索者。他在音乐理论研究方面的贡献,一直没有受到人们应有的重视,原因主要是他的一些音乐著述鲜为人知,他用德文撰写的博士论文也一直没有翻译过来。近年来随着对他的论著的不断发现,随着他的博士论文的翻译出版,上海音乐出版社还即将出版《萧友梅音乐文集》,这些都使人们对萧友梅在学术研究上的贡献有了重新认识和评价的基础。可以说,萧友梅在音乐理论研究方面的贡献丝毫不亚于他在音乐教育和音乐创作方面所作出的成就。

萧友梅最早的理论探索是他1907—1908年间在日本留学时发表的《音乐概说》㊀。这篇篇幅浩大的论文表明当时萧友梅已对音乐理论发生了浓厚的兴趣,并参考了相当丰富的音乐著作。

最能表现萧友梅理论探索精神的著作是他的博士论文《17

㊀ 萧友梅的《音乐概说》连载于在日本出版的《学报》杂志第1、2 3、4、6、8期(1907年2月至1908年3月)上(未完)。该文是张静蔚发现的,详见达威:《萧友梅早期在日本的音乐著作》,载《人民音乐》198[illegible]年第11期。

世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(萧友梅自拟中文题目是《中国古代乐器考》),原文为德文,现已由廖辅叔教授译成中文㊀。这篇论文实际上是关于中国古代乐器[史]的一部专著，论述了自公元前3000年左右至清朝康熙年间乐器和乐队的发展情况，分别论述了六十余种乐队组合和百余种不同的乐器。它至今仍是这一领域唯一的研究成果。写作这一论文时，萧友梅正在德国莱比锡大学哲学系学习,远离故国,缺乏足够的文献资料。但他以惊人的毅力,凭着他丰厚坚实的中国传统文化的根底,凭着他持久不懈、锐意精进的精神和在德国学到的科学治学方法,从浩瀚的古文典籍中披沙拣金，终于在漫漫的荒野上孤身一人趟出了一条探索中国音乐的路！当时，关于中国音乐史的研究尚是一片空白，他说：他的论文“不可能算是关于中国音乐及其历史的完善的总结的著作,而只不过是一种系统性的纂集,在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作”㊁。这对丰富而悠久的中国音乐进行专题性历史研究具有很大的启发意义。

在20年代和30年代,萧友梅除了编写篇幅较大的《近世西洋音乐史纲》等教材外，还发表了五十余篇音乐论文，所涉及的内容相当广泛,其中包括：中西音乐比较研究,音乐教育研究,中国传统音乐研究,音乐的民族特点问题,对当时音乐创作和音乐生活的评论等等。而贯穿于萧友梅理论研究的中心问题是：探寻近代中国音乐不发达的原因。他希望能努力借鉴西方音乐，促进改良旧乐和创作新乐,以期中国音乐“与西乐有并驾齐驱之一日”㊂。

㊀ «17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究» 中译文连载于«音乐艺术» 1989年第2、3、4期。

㊁ 萧友梅：«17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究»的“引言”部分。

㊂ 萧友梅：«对于各地国乐团体的希望»(1937年6月13日)。载«中国近代音乐教育之父萧友梅先生之生平»,台湾1982年出版。

萧友梅留下的最后一部著作的手稿是《旧乐沿革》。这是他为音乐学生准备的讲稿，并于1939年开设了《旧乐沿革》讲座。这部著作在他的博士论文的基础上，进行了“更进一步的研究”，实际上是一部讲述自古代直至乾隆末年（1795年）的中国音乐发展简史。这部音乐史稿与30年代产生的另几部中国音乐史稿（如童斐的《中乐寻源》，1926年；郑觐文的《中国音乐史》，1929年；王光祈的《中国音乐史》，1934年）相比较，具有注重音乐实践、重视民间俗乐、重视音乐思想发展和重视音乐发展的文化背景等特点。在治史方法上，萧友梅比较注意“比较音乐学”的方法。作者始终注意寻找旧乐不振的原因，他说：“我们要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外，还要把它的不进化的原因和事实，一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考，将来整理或改进旧乐时总可以得到一点补助吧。”㊀

过去我们曾错误地认为萧友梅是一位音乐的“全盘西化”论者，今天在那么多的事实面前，可以证实萧友梅是对中国传统音乐用心最勤、感情极深的音乐家之一。他毕生的理论著述，绝大部分都是在研究、分析中国音乐的传统和现实。

我国专业音乐的拓荒者

本世纪初，十分关心音乐教育事业的政治家梁启超曾写道：“举国无一人能谱新乐，实社会之羞也。”㊁梁启超所说的“新乐”，主要是指西方或东洋学生唱的乐歌，当时的中国确实连能谱写乐歌的人都没有，更不用说精通西方近代音乐理论和作曲技法的人。

㊀ 萧友梅：《旧乐沿革·卷头语》。见作者手稿。

㊁ 梁启超：《饮冰室诗话》第97节。这一节约写于1904年。

从 1901 年开始，萧友梅先后留学日本、德国达十五年之久，比较透彻地掌握了西方近代音乐的理论和实践，并通过他回国后二十年的辛勤耕耘，将西方音乐发展经验移植到中国这片新音乐的园地中来，取得了令人钦佩的成绩。评价一个人的历史贡献，首先要看他为历史提供了什么新的进展，作出过什么前人未曾作出的业绩。综合本文所述，萧友梅至少在下列音乐领域作了拓荒的工作。

第一，在我国音乐教育事业方面：他是我国第一批音乐专业科、系的创办者；他是我国第一所音乐院校的创办者；他在 20 年代为我国普通中学编了一套较为科学、系统的音乐教材，为推动我国普通音乐教育也作出了重要的贡献。

第二，在专业音乐创作方面：他是涉足西方室内乐合奏、军乐合奏、管弦乐合奏曲创作的最早的中国作曲家；他是我国艺术歌曲创作的最早的作曲家之一。

第三，在音乐理论研究方面：他是我国第一位音乐学博士；他的博士论文是第一篇从历史学角度研究中国古代乐器、乐队的专门文献；他的《旧乐沿革》是我国最早的研究中国音乐史的具有独特见解的专著之一。

这就足够了！一个人能在历史上作出这么多首创性的工作，他的功绩足以铭刻在历史上。

萧友梅在文章中屡次痛心地写到："今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位。"㊀他毕生所追求的，是希望中国音乐能逐渐发达而自立于世界音乐之林。萧友梅的理想和抱负将永远激励后人为中国音乐的发展而努力，他的勇敢而踏实的开创精神正是后人应该发扬光大的可贵财富。

㊀ 萧友梅：《中国历代音乐沿革概略》(上)载《乐艺》1 卷 5 期(1931 年 4 月)

一份宝贵的遗产

——萧友梅所著《普通乐学》的价值和意义

姜 夔

萧友梅先生是我国专业音乐教育的先驱者、音乐理论家和作曲家。他毕生坚持不懈地致力于我国的音乐教育事业，鞠躬尽瘁，死而后已，立下了不朽的功绩。在从1920年他自德国回国到1940年病逝的二十年里，他创立和领导了好几个专业的音乐院校和音乐系科。他除了亲自参加教学工作以外，还编写了好几本教材。《普通乐学》就是其中很重要的一部。

《普通乐学》是由商务印书馆于1928年5月出版的。全书近二百页。我们研究这部著作，首先要看它是为什么样的读者写的。这部著作是为什么人写的呢？书的扉页上写着“高级中学适用”，而在绪言里则进一步指出，这部书“正合高级中学普通科及师范科艺术组之用，即音乐系一年级学生，亦须先读此书，

然后容易入手”。这就说明著者在写这本书的时候是把大学音乐系一年级的学生也当做读者来考虑的。由于此书出版于六十多年前，解放后又没有重印过，现在已很难见到，所以有必要先把全书各章的标题介绍一下。书的开头是总论，后面分十章：一、音名；二、乐谱；三、音程；四、音阶；五、理论概说；六、曲调概论；七、曲体概论；八、声乐；九、器乐；十、音乐发达的梗概。这里几乎涉及了音乐各学科里的所有方面。然而，在这样不大的篇幅里，如果要想把它们全都讲深讲透，显然是不可能的，而且对于一本入门书来说也是不必要的。萧友梅先生在这里取精用弘，悉心安排，使得本书成了一部非常有价值的、具有通论性质的教科书。

下面从四个方面谈谈我对这本书的价值的体会和理解。

（一）涉及的面很广，能使学生对音乐的各个主要方面有一个鸟瞰式的总的了解。书中对音乐的很多方面的知识都做了简要的介绍，正如书的绪言中所说的，“本书不单说明乐谱、音程、音阶，关于音乐理论上（除音律一项须另行编述外）与技术上之常识及音乐史的概要亦一一备载。”本书的材料确是非常丰富，下面只举几个例子。

1．在第五章第二节“高级音乐理论研究的是甚么”里，著者简明扼要地讲了对位法、卡农曲和赋格曲。关于对位法，介绍了什么叫对位法、什么叫定声、什么叫对位旋律、声部的数目、什么叫单对位、什么叫复对位、什么叫二重（三重、四重和五重）复对位等。关于卡农曲，先讲什么叫卡农曲，然后讲声部的数目、模仿的方式和模仿的音程。在介绍后面这两项的时候讲了模仿可以是平行进行的，也可以是反向进行的，模仿的音程是从同度到八度都可以用的。还讲了卡农曲也可以带自由声部，并举出实例。这样讲就使学生对卡农曲能有一个比较全面的了解，而不

是简单地理解为卡农曲就是轮唱。在讲赋格曲的时候，先讲了主题、答题，然后又简要地介绍了赋格的基本结构，还介绍了什么叫单赋格曲、什么叫双赋格曲和三重赋格曲等知识。最后举巴赫《平均律钢琴曲集》第一集第五首赋格曲（D大调赋格曲）的开头六小节为例作了分析。

2．在体裁与形式方面，首先在第七章第一节“器乐乐曲的形式”里相当详细地举例讲了一段体、二段体、三段体、混合三段体、回旋曲、奏鸣曲式和幻想曲体等的结构和类型。在讲到乐曲的应用形式时，又讲了变奏曲、组曲、夜曲、奏鸣曲、室内乐、协奏曲和交响曲等。

3．著者认为凡研究音乐的人都要知道音乐史。书中先讲了音乐史有七项要素，就是下面六项事情的沿革，即音阶的组织、乐器的音域与构造法、记音法与乐谱的组织、乐曲歌曲的组织、音乐理论、音乐教育机关与音乐教授法等六项事情的沿革，和第七项要素——音乐家的传记。然后分时期讲了音乐的发展。再往后还介绍了很多音乐家的姓名、国籍，对其中的作曲家还注明了生卒年份，这些音乐家中包括作曲家、指挥家、演奏家、音乐教育家和歌唱家。最后还介绍了我国和外国音乐教育机关的发展情况，并列出许多外国音乐院校的名称、校长的姓名和创立的年份。这就是本书的第十章。

（二）尊重并突出我国在音乐上的成就，使学生对我国音乐有所了解，从而增强其民族自豪感和爱国主义思想。书中讲了不少我国传统乐律学和乐器方面的知识，这是和萧友梅先生自己的爱国主义思想分不开的。下面也举几个例子。

1．首先，在总论里，在讲定律法的时候就不仅介绍了我国古代的黄钟、大吕等等十二律的名称，还详细地讲了我国的三分损益法的理论，即怎样从黄钟求得林钟，从林钟求得太簇……一

直求到清黄钟的方法。在介绍十二平均律的时候讲了十二平均律的发明人——我国的朱载堉。

2．在第四章里，在讲五声音阶时应用了合字调、尺字调等概念。在讲十二律时介绍了我国古代记法（黄钟、大吕等）和宋代笛色字谱的记法（合、下四等）和明代笛色字谱的记法（合、背四等）的对照表。

3．在同一章里还使用类似旋宫图的模型讲述了“旋相为宫”和“隔八相生”等我国传统乐律学里的重要概念。

4．在同一章里还介绍了正宫调等概念。在调式称谓方式上用传统的右旋称谓方式，如把 F-G-A-B-C-D-E-F 称为仲吕宫正调，把 G-A-B-C-D-E-F-G 称做仲吕商调，而不称做林钟商调，把 A-B-C-D-E-F-G-A 称做仲吕角调，而不称做南吕角调，等等。最后还讲到可以推演出八十四调和六十调。

5．在分类介绍乐器时（第九章），总是把我国的乐器放在前面讲。如在介绍金属制的打击乐器时就先介绍我国的钟、锣、钖、铜钹、云锣、编钟、方响等；介绍单簧的管乐器时就先介绍我国的觱篥；介绍双簧的管乐器时就先介绍管子和唢呐；介绍弹拨乐器时就先介绍古琴、筝、三弦、琵琶等；对磬、埙、筑等也都作了介绍。这样的例子太多，就不一一列举了。

6．萧友梅先生主张发扬民族的独立精神，认为引进外国的文化也要有自已民族的创造，所以在名词的翻译上，他不照搬日本汉字，而要译成自己民族的词。例如 Symphony 一词，他就译做具有中国传统色彩的词“大乐”，而不照搬“交响曲”这个词，这类例子很多。尽管有些从日本汉字照搬过来的译名现在已经被普遍接受了，但他的这种爱国主义的精神是我们应该学习的。

（三）讲求教学方法上的科学性，能使学生顺利地进行学习，避免走弯路。下面举两个例子。

1. 在第二章第一节"谱号"里，一开始就一下子介绍了六种谱号(只有很不常用的上低音谱号没有介绍)，并通过一定的练习加深学生对它们的认识。这种方法可以打开学生的眼界，从开始学习五线谱的时候就知道谱号不是只有小提琴谱号和低音谱号两种。这样做可以在一定程度上避免日后当学生学习其他谱号时产生诸如"so 当 do"、"mi 当 do"等既不确切又不利于学习的毛病。

2. 在第四章里讲到音阶唱法的时候，萧友梅先生为使学生更容易区别音程，提出了一套三十五个唱名的变唱名方案。按这套唱名法，C,D,E,F,G,A,B 应唱做 do,yo,mo,fo, so, lo, to；升的音级应唱做 di,yi,mi,fi,si,li, ti；重升的音级应唱做 dü,yü,mü,fü,sü,lü,tü；降的音级应唱做 de,ye,me,fe, se, le,te；重降的音级应唱做 du,yu,mu,fu,su,lu,tu。这种变唱名方案是符合科学原理的，因为它不会造成歧义。如 do-fo 是纯四度 (C-F)，do-fe 是减四度(C-♭F)，do-fi 是增四度 (C-♯F)，de-fi 是倍增四度(♭C-♯F)，绝无因 do-fa 既可以是纯四度(C-F、♯C-♯F……等等)，又可以是增四度(C-♯F、♭C-F……等等)，又可以是减四度(C-♭F、♯C-F……。等等)，又可以是倍增四度(C-×F、♭C-♯F……等等) 而给学生的学习带来困难和混乱之弊。在训练中使用变唱名唱名法不仅仅是事半功倍的问题，而是事数分之一而功数倍的问题。在判定一个唱名方案是否科学的时候，第一个标准就是看它是否采用变唱名原则。

(四) 书中刊有很多很有用的图表，能使学生在遇到问题时很方便地找到答案，如表情术语表、五种语言的音名及大小调名称对照表、各种乐器音域表、移调乐器移调记法表、西洋乐器图片、各种规模的管弦乐队和军乐队编制表、乐队和歌队在舞台上的排列图、介绍旋相为宫和隔八相生理论的模型图等等。这些

图表都非常有用，特别是对那些师范科的学生尤其有意义。另外，书中还有一些一般不容易查到的资料，对学习者也是很有参考价值的。例如第一章里的一段对为什么基本音级中的第七个音有用字母“b”记有用字母“h” 记的问题的解释就属于这一类。

以上是我对《普通乐学》这部书的价值的体会和理解。

萧友梅先生已经离开我们五十年了。他在六十多年前写下的这部著作曾经为我国培养了许多著名的音乐家和音乐教育家，我们的很多位老师前辈就学习过这本书。时间虽然过去了半个多世纪，但它仍然具有很大的实际意义。就是在今天，我们的音乐院校（也包括师范院校音乐系科）的一年级学生如果能先切实地掌握好这本书里所讲到的范围的内容，对他们也是非常重要的。因为在分门别类地学习音乐各门学科之前，如果能对音乐的各个方面先有一个总的了解，则必然是非常有利于以后的学习的，这样可以避免在学习的时候只见树木不见森林。

说到这里，可以说萧友梅先生所著的这本《普通乐学》是他留给我们从事音乐工作的晚辈们的一份宝贵的遗产。

最后，我建议重印出版这本《普通乐学》，出版时最好能保持它的原貌，只需把繁体字改成简体字，再为现在已不通用的术语名词（也包括不少专用名词的译音）加一些脚注，注明相当于现在哪个通用的词，并在书的最后加一个旧新术语名词对照表就可以了。重印这部著作，既是为了纪念我国专业音乐教育的先驱者萧友梅先生，也是为了我国音乐教育事业的现在和将来。

评萧友梅的《键盘乐器输入中国考》

俞玉姿

当今，对于我国近代专业音乐的先驱者萧友梅先生的历史评价，诸如他开创了我国专业音乐教育，培养了大批音乐人才，创作了室内乐、管弦乐作品等多种我国前所未有的音乐体裁，以及谱写了抗日爱国歌曲和艺术歌曲等方面的历史功绩，虽然逐渐被肯定，但是对他的光辉业绩仍然缺乏全面的深层次的研究，特别是他音乐思想上的光芒和他在音乐理论方面的卓越成就，尚没有引起足够的重视和应有的评价。

因此，我相信，通过这次萧友梅逝世50周年的纪念活动，会使音乐界学人共同提高对于他的历史功绩的认识，并有助于确立他应有的历史地位，继承他留下的优秀成果，发扬他艰苦创业的精神。

在这里，我仅就萧友梅先生的《键盘乐器输入中国考》（以下

简称"输入考")一文，来谈谈他在这个研究课题上所取得的学术成就，以及给后人的启示。

"输入考"虽短但不轻，简明扼要，是一篇有关中外音乐文化交流史的重要论著。它明确地阐述了欧洲键盘乐器和五线谱乐理等知识传入我国的历史，并总结了历史经验，作了开拓性的理论探索。

"输入考" 原是萧先生于 1938 年在上海国立音乐专科学校开设《旧乐沿革》讲座时所编教材中的一个章节，公开发表于次年 6 月出版的国立音专不定期刊《林钟》创刊号。该刊同期时还发表了萧先生的《复兴国乐我见》(署名思鹤)和《给作歌同志一封公开的信》。当时上海已沦为孤岛，音专迁到租界，刊物印的份数很少；而且又由于文章署名为"雪朋"，因此这篇文章长期以来鲜为人知。如今该文已收入《萧友梅音乐文集》，将为众多的读者提供研究的便利。

首先，该文对键盘乐器中的管风琴、钢琴和有簧风琴(Reeds Organ)传入我国的历史分别作了考证和说明。其中以有关管风琴的论述最为系统和详尽。它明确地指出：管风琴首次输入中国系在元世祖中统年间(1260—1263)，由回回国所进，当时称它为"兴隆笙"，在元朝宴乐乐器中占首位。管风琴第二次输入中国是在明末崇祯十二年(1639)，由意大利传教士毕方济(Francesco Sambiaso 1582—1649) 进贡，他同时还带来了古钢琴(Harpsichord) 一台。管风琴第三次输入中国是在清顺治年间 (1644—1661)，由德国传教士汤若望 (Adam Shall 1591—1666)带进宫廷。到康熙十年(1671)，葡萄牙耶稣会传教士徐日昇(Thomas Peoreira 1645—1708)奉诏入京，也进贡了风琴一台，这是第四次输入。后来徐日昇把它改造成一架大型

的管风琴，安装在北京的西什库天主堂，当时被称为“大编箫”。这个新奇的乐器，吸引了不少人去教堂参观和聆听其演奏的音乐。萧文还引用了清代著名学者赵翼(1727—1824)描述北京天主教堂内演奏管风琴的诗文，十分生动。萧氏还指出，后来在上海等地的大教堂也陆续装设了管风琴。说明自元代13世纪以后，管风琴就断断续续地传到中国。

键盘乐器何时传入中国，20、30年代我国的学界人士一般认为意大利天主教耶稣会教士利玛窦(M. Ricci 1552—1610)于明万历二十八年(1601)到北京献古钢琴给皇帝为时最早。日本学者田边尚雄所著的《中国音乐史》(陈清泉译，商务印书馆，1937)在论述欧洲乐器输入中国的历史时，首先也是举出利玛窦于明代所献七十二弦琴为例证。因此，萧氏在该文中提出早在元代就有键盘乐器中的管风琴传入我国的见解，具有首创性的意义。他是在查阅和分析了大量的古代文献资料以后，才得出以上结论的。

早在1916年，萧氏在德国写的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》中就指出，“兴隆笙是一种13世纪中叶(公元1260—1263)从回回国传入的管风琴。它的构造方式经过乐官郑秀的若干改造，然后成为用于元朝庆典音乐的乐器”(廖辅叔译文)。它与二十多年后写的这篇“输入考”所引的史料，都出自《元史・礼乐志五》、元末明初陶宗仪的《辍耕录》和明代王祎的《兴隆笙颂序》。这三篇古代文献对兴隆笙的来源、形制、特点和演奏方式等方面作了详细记载。《辍耕录》中还说：“凡宴会之日，此笙一鸣，众乐皆作；笙止，乐亦止。”这表明了兴隆笙在元朝宫廷乐队中的重要作用和地位。

萧先生很看重有关兴隆笙传入我国的这段历史记载。1920年他从德国回国后所写的《中西音乐的比较研究》、《最近一千年

来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》等多篇文章中，就再三提到过这一重要史实。以后他经过多年的探索，可能还吸取了吴相湘先生的研究成果(吴相湘：《明清之际西洋音乐传入中国纪略》，载《大公报》1937.2.19.)，然后在1938年又完成了这篇论证更为全面的力作，对键盘乐器传入我国的历史的考察，超越了前人和同代人。它从一个侧面反映了萧友梅一贯重视理论研究工作，对祖国的传统文化遗产悉心挖掘和整理，并使之重放光彩。

第二、该文对键盘乐器与五线谱输入后，为什么对当时我国音乐的发展没有产生什么重大影响，作了初步的历史总结。萧氏认为键盘乐器与五线谱发明后，对西方音乐的迅速发展关系很大。而在我国，由于管风琴只限少数教堂使用，因此一般人士无机会学习。古钢琴由利玛窦、毕方济等传教士在明代传入后，长期以来被保存在宫廷中，而民间没有机会听到演奏。至于五线记谱法，虽然清代康熙帝敕撰《律吕正义》续篇(成书于1713年)已有记载，但由于不设学校传习，所以等于未传来中国一样。而清末以后数十年，随着教会学校、特别是普通音乐教育的兴起，键盘乐器中的有簧风琴从日本大量输入我国，钢琴和五线记谱法通过学校途径也直接传授给男女青年学子，因而才发生了作用和影响。

作者在该文结尾时，还介绍有簧风琴是19世纪初中国笙传入欧洲后，经乐器工艺师改造而成的。他肯定了中外音乐文化双向交流的积极作用，在字里行间洋溢着民族的自豪感。

以上说明了萧先生既对历史现象作过深入考察，又以比较的方法，确切地总结了正反两方面的经验教训，而且指出，从中西音乐文化交流的角度，也可见到"学校教育的力量如何伟大而迅速"(引自"输入考")，从而对自己一贯重视学校音乐教育的

主张作了有力的论证。

萧先生对中西音乐文化交流的作用是十分关注的。他一向主张借鉴西方音乐，但其目的则是为了吸收营养，而并非“以西代中”。他期望“创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色”（《关于我国新音乐运动》，1938.2.今见《萧友梅音乐文集》）的新音乐，而且能“与西乐有并驾齐驱之一日”。(《对于各地国乐团体之希望》,1937.6.《萧友梅音乐文集》)他的音乐观正是建立在强烈的爱国思想和民族自尊心的基础上。他的这种音乐思想，不但具有历史意义，而且在今天仍有积极的现实意义。

第三、该文再次证实了萧先生不仅是音乐教育家、作曲家，而且是位学识渊博、治学严谨、学贯中西的音乐理论家。这篇“输入考”，正说明了萧先生既具有丰富的中国古代文献知识，掌握我国传统史学重考证的研究方法；同时，又借鉴了近代科学方法，从浩繁的文献典籍中，进行系统的专题纂集和分析，从而获得了这项具有历史价值、学术价值的研究成果。

当然，由于历史条件的限制，今天看来，该文尚有不足和值得商榷的地方。如萧氏认为元宪宗二年(1252)蒙古西征时，从巴格达带回的七十二弦琵琶，大约就是古钢琴。据音乐史学家杨荫浏等先生分析，古钢琴的发明较迟，13 世纪前期还不可能有七十二弦的钢琴存在，他认为七十二弦琵琶可能是新疆维吾尔族卡龙一类乐器。我认为后者的分析是有说服力的。又如，萧先生将元朝时进贡管风琴的“回回国”，指为“土耳其”，而未加任何解释，这容易令人误解。今据当代学者阴法鲁先生的文章《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》，认为“回回国”所在地应是“中亚的花拉子模(Khwarism)”。据此，我分析萧先生所说“土耳其”显然不是指成立于 1923 年的现代国家土耳其，而可能是指 13 世纪时的突厥族，因为花剌子模古国在 11—13 世

纪时是由塞尔柱突厥统治。其实萧先生在博士论文(1916)“引言”中曾提到过,“管风琴是由蒙古人从突厥接受过来的。”而“输入考”并未在此基础上进一步阐述清楚。

“输入考”有的史实还说得比较粗略,或没有说明资料来源,从而对后人的研究带来某些困难。未免令人遗憾。这可能是受篇幅限制。

中国是个多民族的国家,历史悠久,地域广阔,族名、地名随着朝代的变迁往往有不同的称谓。因此,有关中外音乐文化交流的历史记载往往呈现出纷纭复杂的状况。过去这一领域的研究一直是个比较薄弱的环节。即使前人已有某些研究成果,也往往由于介绍不够,或由于“人微言轻”,或受观念上的制约而被忽视,以致难以发挥作用。就以管风琴传入我国的历史一事为例,萧先生在七十多年前就指出它的传入始自13世纪。50年代以后,我国音乐史学家蓝玉崧、沈知白、廖辅叔、杨荫浏等先生在中国古代音乐史教学和研究中,也都根据《元史·礼乐志五》持此一说。日本著名学者岸边成雄在论述古代丝绸之路的乐器时,也有同样的见解。可是1991年夏天北京音乐厅装上管风琴后,有关文章的介绍却说我国清末才开始有此乐器。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(1989年出版)“管风琴”条目释文也认为“19世纪中,随着宗教的传布,中国北京、天津、上海等地教堂内,也曾设有管风琴”。对于在此以前的史实只字未提。

以上这些现象的产生,使我越发感到萧先生留下的这篇考证,确实是一笔珍贵的精神财富。我们有责任认真地学习和发扬它;同时学习萧先生勇于开拓和勤于思考的精神,对历史和现实中的经验与问题,加以实事求是的分析和总结,将中国近现代音乐史的教学和研究工作不断向前推进。

萧友梅生平若干史实考

向延生

近十几年来，音乐界对萧友梅的研究有了长足的进展，但是有一些问题似乎还需要深入探讨。

一、萧友梅除了号思鹤、字雪朋、又曾名乐天外，据其父萧煜增光绪二十七年(1901 年) 以 30 两银子为他捐得的“户部执照”上所载，萧友梅的原名(或学名)似应为萧迺学（据中国艺术研究院音乐研究所所藏照片，另萧淑娴先生说此执照原件已捐赠上海音乐学院)。但是至今尚未见有人提及此事。

二、萧友梅 1912 年去德国留学，诸多材料中均说是由蔡元培选派办理。实际上这年 4 月萧友梅离开总统府自己要求去德国学习音乐时，虽然孙中山是将此事交给教育总长蔡元培办理的，但是教育部当时没钱，萧友梅只得先去广东就职等候。不久，蔡元培因不愿与袁世凯为伍，于 7 月 14 日辞职而去。因而 10

月萧友梅在广州接教育部来电，说等得官费可以启程，显然已不可能由蔡元培经办了。

三、有文称萧友梅1920年回国时，曾应廖仲恺、胡汉民的邀请去广州会见了孙中山。笔者查阅有关材料，得知1918年孙中山离开广州去上海，直到1920年10月28日桂系军阀逃离广州后，11月25日孙中山才由上海重返广州。而这年9月16日《北京大学日刊》上已登出萧友梅授课的消息，因而孙、萧二人并无在广州会面的可能（孙中山1924—1925年在北京期间，目前也尚未见到孙、萧二人在北京相会的材料）。

四、以《卿云歌》作为国歌歌词，许多人认为是由章太炎建议的（1990年底我在上海音乐学院参加纪念萧友梅的座谈会时，也有多人执此意见）。其实萧友梅在《华夏歌名之由来》一文中已经写清楚了此事。民国元年9月20日教育部曾通告征集国歌词谱，数月中得稿三百余篇，但无精当之作。为此民国二年2月26日教育部致函蔡元培、严复、梁启超等15位名家学者，商请诸公为之撰著国歌。但应邀撰写国歌歌词复函者，仅章太炎、张謇、钱恂、汪荣宝四人。

章太炎所撰者即后来萧友梅谱曲的《华夏歌》。他给教育部的复函（萧友梅《华夏歌名之由来》中已全文照录）中，虽有“以国歌相属，兹事体大，非卿云属辞，夔牙度曲，固不足以舒我国光”之句，但并未提出以《卿云歌》为国歌歌词。

五、1929年暑假国立音乐院的学潮中，学生代表曾两次赴南京向教育部请愿，其当事者曾著文称当时是由萧友梅的妹夫王世杰任教育部长，因而偏袒萧友梅。事实上当时的教育部长是蒋梦麟，1929年5月10日教育部聘萧友梅为该部编审处译名委员会委员的聘书，以及同年8月19日教育部委任萧友梅为国立音专校长的委任状，都是由“教育部部长蒋梦麟”签发的

即可为证。王世杰是继朱家骅之后，1933年才接任教育部部长之职。

据学潮的参加者陈振铎说，萧友梅对参加学潮的学生并非无情——学潮的参加者只要写一个退出“护院会”(这个组织的名称以前尚未见有人提及)的声明书，即可转入音专继续学习。另据张曙的夫人周畸说，张曙虽然也是学潮的积极参加者，但萧友梅考虑到他在声乐上很有发展前途，曾专门找他谈话，并保留了他的学籍。

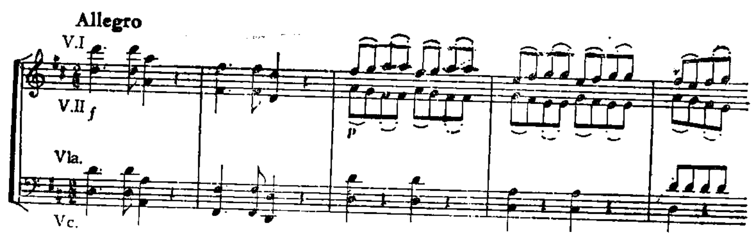
萧友梅音乐作品分析

王震亚

萧友梅(1884—1940)是我国跨越业余作曲进入专业音乐创作的第一人。为了发展我国的新型音乐，他两度跨洋越海，学习先进的西洋音乐。1901 年至 1909 年先后在东京音乐学校及东京帝国大学学习钢琴、唱歌及教育。日本 19 世纪明治维新以后才引进西洋音乐。20 世纪初，普通学校音乐教育已相当普及，演奏专业也有些根底，而作曲专业则尚在酝酿奠基阶段。他在那里只能学到音乐的基本知识，为进一步深造作准备。日本现代音乐既是西洋音乐的一个支流，要把西洋音乐真正学到手，必须追根溯源，到西洋音乐的发源地去深造。他选中名家辈出、音乐艺术高度发展的德国。1913 年入德国莱比锡国立音乐院学习。莱比锡国立音乐院建立于 1843 年，属于德国最早建立的音乐院之列，门德尔松是创始人之一。舒曼曾在这里任教。是

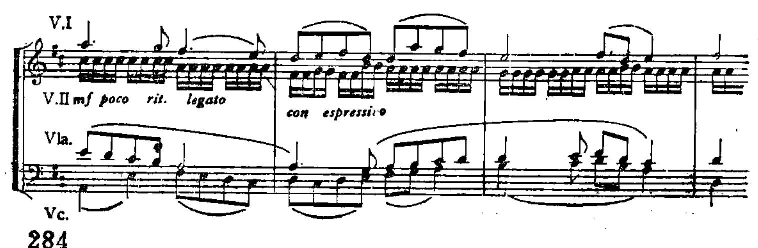
欧洲最早设立全部作曲专业课程的音乐院。他在李曼（Riemann,Hugo,1848—1919）、舍林(Schering,Arnold,1877—1941)等名师指导下，学完了对位、赋格、作曲、配器等作曲专业课程，并继续学习钢琴及其他有关课程。还在柏林施特恩音乐院学习指挥、配器与合唱艺术。在完成繁重作业的同时，在德国创作了一些音乐作品。已知的有：钢琴曲《小夜曲》(作品19，1916.11)、《D大调弦乐四重奏》(作品20，1916.12)、军乐合奏《在暴风雪中前进》(Vorwarls Marsch un Schneerturm，作品23)、乐队曲《哀悼曲》(Trauer Marsch， 作品 24，1916.9)等。大提琴助奏的钢琴曲《秋思》(作品 28) 可能也是这时期的作品。这是我国作曲家学习了欧洲作曲专业技术以后创作的最早的作品。

《弦乐四重奏》中可以看出他这一时期的创作风貌。全曲分四个乐章。第一乐章《小夜曲》，第一主题由两种强弱对比的音型构成：



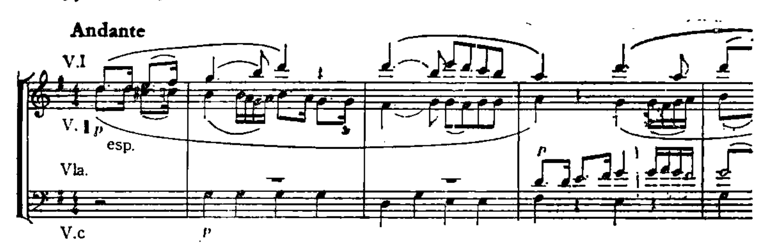
此主题各个声部处理得很工整，可以看出是经过严格训练以后写出的作品。

抒情的歌唱性的第二主题与第一主题形成对比，保持中强力度：



主题后部转入下属调（G）。四声部对位写得严谨而流畅。各部弦乐用不同的弓法交织成抒情的片段。呈示部分之后，将第一、第二主题的音调分割、变化、综合，发展成较大的第二部分。没有主题完整的再现。发展的手法多样，是经过严格训练的结果。全乐章以D大调为中心，有向下属调、属调的转调，是大调性的乐章。只偶尔向属调的关系小调（E小调）离调。此乐章在四个乐章中写得最丰富，规模也大。

第二乐章《浪漫曲》。开始部分如下：

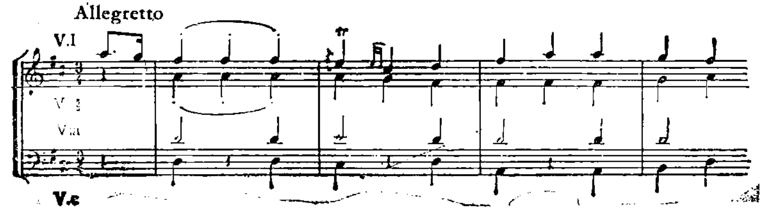


这一段四个声部的对位写得很工整。此乐章中部较大，有两部分：第一部分转入属调（D大调），有一个曲调在第一小提琴、中提琴、大提琴、第二小提琴声部中穿插，最后转回G大调，作为向第二部分同名小调（G小调）过渡的桥梁。此曲调的开始如下：



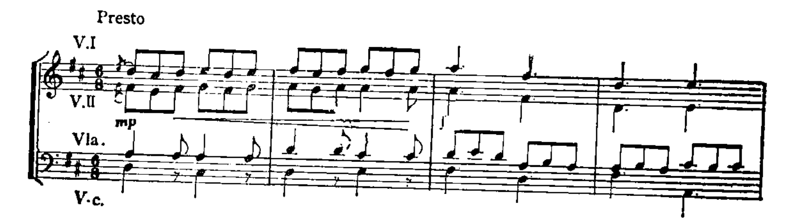
第一部分完整的再现后，加了结束部结束全曲。三部曲式结构清晰。换音（$\overset{\infty}{\#}$）的多次出现，加强了音乐的风格特点。

第三乐章是轻快的《小步舞曲》。开始部分如下：



中部(Trio)转入关系小调(B 小调)。反复至乐章开始(D. C.)，演奏至第一部分结束处，结束此乐章(全曲未标强弱)。

第四乐章《回旋曲》，主部主题的开始如下：



主部由两个 8 小节乐段构成。第二个乐段是将第一乐段移至其属调上演奏，有开放性质。第一插部由三个 4 小节片段组成，音乐未形成与主部的明显对比。主部第一次再现，由属调上的乐段开始。第二插部规模较大，由两个 8 小节乐段及两个 12 小节乐段组成。第一乐段 12 小节，其前 5 小节的主要曲调如下：



将此曲调中各音符的时值加长，形成第二乐段的主要曲调如下：



第一乐段结束于B小调主和弦第一转位，第二乐段结束在升F小调的转位属和弦。调性有了变化。将此二乐段移高五度，就构成第三、第四乐段，调性有了进一步的变化。第二插部不用完全终止，为的是推动音乐不间断地向前发展。全曲仅在这一部分用了两次减七和弦。作者有意在全套曲即将结束的部位，写一个最富变化的段落。主部第二次再现时，先出现属调上的乐段，其后有四个 4 小节的扩充段落，才引出主调上的乐段。使主部第二次再现规模扩充一倍。全乐章有一个 4+4+4+4+4+3

小节构成的尾声。最后4小节中回忆了全套曲开始时的空8度音调。这一乐章采用方整性结构。中部12小节的非方整性乐段也是由三个4小节的方整性片段拼接而成。尾声最后的4+3小节实为两个首尾叠置的4小节片段。

这部《弦乐四重奏》用四种不同体裁、不同节拍、不同速度的乐章构成统一的整体。第一乐章主部音调和第四乐章主部音调之间有明显的联系。全曲首尾音调之间有呼应。音乐的起伏变化有着眼于全套曲的安排。虽第一乐章未形成完整的奏鸣曲式，全曲也已形成西洋奏鸣套曲的雏形。这说明作者已掌握了创作此种套曲的基本要领。

贝多芬于1816年出版了他1810年创作的第十一首弦乐四重奏——著名的《庄严四重奏》。一百年前西洋此种乐曲发展的高度已远远超过这首简明平易的作品。这应是不能相比的。欧洲音乐经过上百年的发展，才出现贝多芬那样的大师和那样的名作。萧友梅当时学习全然陌生的欧洲音乐才不过三年多！从现在的观点看这部作品，不难指出一些不足之处。但要知道1916年我国对西洋作曲专业技法几乎一无所知。从上面的分析可以看出萧友梅已掌握了许许多多写作的要点。当时没有哪一个人有这样的志趣与远见，也没有哪一个人在掌握西方作曲专业技法上下了这么大的功夫。

这部作品是“献给多拉·莫兰多尔芙女士”的，不是课堂作业。但仍具有习作的性质，试着把苦苦追求的西洋作曲专业技法用一用。西洋作曲技法在西洋风格的作品中形成与发展，与千百年独立存在的中国音乐原无联系。学习的第一步应是踏踏实实把该学的东西学到手。学习技法的同时免不掉连同欧洲的音乐风格一起学习。觉察不到这种风格和中国人欣赏习惯中间有距离也在所难免。第二步才是“化”的问题，不应在这方面有

过多要求。走这一步并不容易。没有这一步就没有以后的发展。从这一时期萧友梅的作品看，他运用的西洋作曲技法属于古典音乐初期的范畴。十三年后黄自(1904—1938)创作的交响序曲《怀旧》也是同样性质的作品。但走得更远了。

中国作曲家掌握了西洋系统的作曲专业技法以后，就在创作实践中按两种方式运用此种技法。一种是从学到的技法着眼，遵循西洋作曲法则进行创作。起初不免有些生硬，但愈来愈纯熟。其运用的技法，由浅入深，范围逐渐扩大。慢慢就在表现特定的中国题材时摸索到一些不同于西方的运用技法的方式。由此产生一种新型的中国音乐品种。另一种方式是从追求民族韵味着眼，自各种不同的角度探索变通运用西方技法，使之服从特定民族风格鲜明的题材。这种方式同样有一个由浅入深、由表及里、逐渐深化的过程。由此赋予传统民族风格以新的素质。后来两者渐渐熔接，有时已难分辨。

中国作曲家掌握了系统的作曲专业技法，学校里唱的歌曲就不须依靠用外来曲调填词，或直接采用外国歌曲了。萧友梅在 1922 年出版的《今乐初集》的“编辑大意”中说：“现在吾国学校所用歌集，其曲调多采自外国。第填词者多非谙乐理之人，致词句与乐句不能针对。”“本集曲谱纯是比按歌意创作而成，自无词曲互舛之处。”这个集子中包括他为中学及初级师范学校创作的 21 首歌曲。1923 年接着出版了为中学及中学以上学校创作的《新歌初集》，其中包括 25 首歌曲。两个歌集中有二、三、四部合唱曲。单声部歌曲都有钢琴伴奏。他创作的歌曲不下百首。由此看出中国作曲家掌握了系统的作曲技法，创作的速度比前人快多了。从运用西方作曲技法看，这些歌曲用的和声比前人创作的歌曲更丰富了，不仅用正和弦，还用副和弦，和弦的运动变化更多。伴奏的钢琴织体更灵活多样，处理不同情调的

作品也显示出多样的手法。

萧友梅在《今乐初集》的“编辑大意”中还说：“吾国故有乐曲自来喜用小音阶，故其声多萎靡不振。欲改良吾国音乐非改用大调不可（即大音阶）。以其声音多发扬蹈厉，易令人兴起也。本集即根据此理，纯用大调制谱。”不能说我国传统音阶中没有大音阶，他说的大音阶是纯正的西洋大音阶的概念。西洋大音阶输入我国，的确为我国音乐注入了新的气息，产生了一些明快、坚定、奋进、激昂、高亢的作品。这种作品多少都受西洋音乐的影响。作家偏重考虑如何运用已学到手的西洋作曲技法进行写作。20世纪之初新思想传入，要求音乐有表现新思想的新技法。我国传统音乐中缺少此种技法，即借助适合表现新思想的外来技法，是自然趋势。用此种方式创作的歌曲，此后在我国历次大的历史变革中，都曾发挥了不容忽视的作用。起初过于看重外来技法的进步性，对其在表现我国的特定题材及适应我国人民传统审美趣味方面的局限性认识不足，写了一些生硬的作品是在所难免的，需要在创作实践中逐渐认识这方面的问题。

萧友梅也有小调性的作品。如D小调的《落叶》，B小调的《秋之夜》，都用严格的西洋和声小调表现黯然神伤的情调。他此时期的歌曲多用西洋大小调音阶及纯正的传统和声，选用的和弦不出属七和弦。他认为“歌者不喜临时唱半音”，因而这些歌都在自然音范畴之内，转调限于近关系调，极少运用复调手法，曲式不大。这些都是为了便于普通学校音乐课使用，有意这样作的。他原准备写作变化音多的歌曲，可惜因为后来忙于行政工作，中止创作活动，未能实现此愿望。他用唐人张若虚七言古诗《春江花月夜》谱写的混声四部合唱曲，有♭A、F、♭B、♭E、♭A、♭D、♭A、♭E、♭A、F、♭A等围绕着♭A大调的转调，应是他调性变

化最多的声乐作品。他的歌曲可能由于多系速成之作，也可能由于有意从简易着眼，传唱较多的只有《问》等不多几首。而他开辟的这一条路，影响却是很深远的。

1923 年为北京大学管弦乐队创作的《新霓裳羽衣舞》（作品 39 号），是萧友梅从追求民族风格着眼，变通运用西洋作曲专业技法的一次实践。此曲有 1923 年石印版的新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》钢琴谱及 1930 年编入国立音乐专科学校丛书的另一钢琴谱传世。管弦乐总谱只有手稿。萧友梅在此曲序言中说，唐代《霓裳羽衣舞》一曲已佚失，“唯其曲之组织大体，尚可从白居易之《霓裳羽衣舞歌》中忖度得一二。”仿照白氏的描绘，“此曲慢板散序之后，始入舞拍，分十二段，各段曲调均有变化，惟俱用快板，尾声用慢板长声。”此曲“曲调内容，以五声音阶为主，表示追想唐代之音乐也”。此曲乐队的编制为：一支长笛、两支 ♭B 调单簧管、一支 ♭E 调圆号、一支低音长号、两个定音鼓、两组小提琴、一组中提琴、一组大提琴、一只低音提琴、一架钢琴。弦乐组人数很少。乐曲完整地由钢琴演奏、各种管弦乐器只重复钢琴的声部，没有演奏其他新的乐思。所以钢琴部分可以独立演奏，独立出版。

乐曲的散序集中表现了作者“追想唐代之乐”的种种设想，确立了全曲的风格。音乐如下：





作者对“追想唐代之乐”的方法只说了“曲调内容以五声音阶为主”一点。这是关键。由上例可以看出，最高声部完全用五声音阶写成。低音部只第 4 小节有半音进行。其他半音进行都隐藏在内声部。和五声音阶的风格相适应，极少用完整的密集原位和弦。两处密集原位和弦都有意地用琶音演奏。从前 4 小节即可看出调性在 ♭G 大调与 ♭E 小调之间游移。此种游移贯穿全曲。在 ♭G 大和弦中加入其 6 度音(♭E)，在 ♭E 小和弦中加入其 7 度音(♭d)，冲淡其大小和弦的属性。在下属功能方面用 II 级和弦，而不用功能最显著的 IV 级和弦。传统和声用特定的终止式确定其调性。这里没有一个常见的完全终止。最后一小节连用 VI、V 两级的第二转位和弦进入主和弦结束全段。按

照功能和声说，这是一个含糊的 ♭G 大调。这里的和声素材都是西洋和声中常见的，没有新东西。但因削弱了其确定的功能性，和五声音阶的风格很调和。难怪谭抒真 1923 在北平听到此曲的演奏时，惊异全用外国乐器竟能奏出中国风味来㊀。

以上种种特点贯穿全曲。

萧友梅依据白居易“飘然转旋回雪轻”的诗句，确定“其舞为旋转舞矣(Vaise)”。此曲的 12 段“舞拍”都用圆舞曲的节奏，每一段都反复演奏一次。各段的基调，有的是音型式的，有的有流畅的曲调，有的是节奏型的，有的是和声体的，有的以小装饰音为特点，还有节奏与强弱的变化。前 9 段皆用 ♭G 调，从第 10 段转入其属调(♭D 大调)。最后“慢板长声”的尾声转回原调，结束全曲。

12 段“舞拍”皆以长笛、单簧管与第一小提琴演奏主要曲调(有时加入第二小提琴)；低音长号及低音提琴、大提琴演奏低声部(有时加入定音鼓)。乐器的组合变化很小。总谱上标有中提琴声部，但自始至终此声部空无一音(可能是乐队中缺此乐器)。尾声中出现了真正的“全奏”。从尾声中可以看出全曲乐器配合的概貌。(尾声总谱如下页)

单从写作技法评价，这个曲子不及他的《弦乐四重奏》。运用西洋作曲技法写西洋风格的曲子，当然处处顺手。而用以写中国风格的曲子则处处都须斟酌。难得的是萧友梅创作了一首具有民族风格的管弦乐曲(且不要追究其是唐代乐风与否)。虽然其中有重重的外来影响的烙印(尤其第 10 段“舞拍”以后)，但不能不承认这是第一首在民族风格探索上有收获的管弦乐曲。

㊀ 参看《音乐艺术》1981 年第 1 期，谭抒真《萧友梅与北大音乐传习所》一文。原话“这首乐曲虽然用外国乐器演奏，它的效果却完全是中国味道”。



1923 年我国还没有多少人知道什么是管弦乐，更谈不上管弦乐曲民族化的问题。萧友梅是探索创作民族化的管弦乐曲的一位先驱。

我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者

——为萧友梅逝世五十周年而作

苏虞民

今年12月31日，是革命民主主义者、音乐教育家、作曲家萧友梅先生（1884—1940）逝世50周年。身在音乐教育单位的我们，很自然地想起了这位永远值得音乐界缅怀和纪念的、我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者和奠基者。毫无疑问，对于这样一位音乐界的已故前辈，我国现代专业音乐教育建设的元勋（立大功者），理应给予足够而又实事求是的肯定，给他以恰如其分的应有的历史地位。翻阅1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷（以下简称“音乐卷”），我们觉得对萧先生的评价和肯定似乎是不够的，因而也就未能将其摆在应有的历史地位上。

综观“音乐卷”中国近现代音乐部分所有“著名音乐家”的条目，我们可以看出，什么样的音乐工作者才算“著名音乐家”？什么样的“著名音乐家”才能设条目、上“大百科”？设了条目的每位音乐家该写多少字？编委会是有基本标准或曰原则依据的，笔者是局外人，不得而知。但只要我们将所有条目横向一比，不难发现，基本上（不是全部）是根据每个音乐家的成就和贡献大小及其历史地位的重要程度来确定的。

据统计，中国近现代音乐部分设条目的“著名音乐家”共110位（其中去世者69，健在者41）。若按字数多少（含照片位置），可分五个档次：1级的1位（冼星海），5千余字；2级的2位（聂耳、黄自），3千多字；3级的2位（贺绿汀、吕骥），2千多字；4级的15位，1千—1千5百字；其余皆在4百至9百多字之间。“萧友梅”这一条目占有1360字，属4级之内的音乐家，排在已故音乐家沈心工、马可、刘天华、黎锦晖（以字数多少为序）之后。必须说明，我们不能机械地、形式主义地单纯以释文写多少字排座次，来判断和反映一个音乐家贡献的大小及其历史地位的高低，而主要应看它的具体内容。然而，依据上述的小统计，“音乐卷”中有关近现代音乐家条目的释文，撰写字数的多少，确实在很大程度上反映或说明了编者们对该人物的评价及其肯定程度。从这一点说，我们认为，“音乐卷”将萧先生排在那样位置上，限撰稿者只能写1千多字，只给那么一点篇幅（不及冼星海的1/3和聂耳的1/2），相比之下，似乎苛刻了些，是不大合适的。

众所周知，只有运用历史唯物主义的观点才能正确评价历史人物。以阶级斗争为纲的观点、宗派的观点、以“我”划线的观点、个人好恶的观点，在学术研究中都是不可取也是根本要不得的。按我们的理解，所谓运用历史唯物主义观点，就是要从客观

存在的事实出发，即根据历史人物的所作所为(实践)，所想所言(著述)，一看其比前人多做了些什么有益于社会的事，说了哪些前人未说过的正确的话；二看这些事和话在当时的社会历史条件下起了什么样的作用；三看其对今后产生了有多大的什么样的影响，由此而实事求是地进行评价。用列宁的话说："判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。"

人所共知，在音乐事业这个大领域里，分多种既有区别又有联系的不同行当(或曰小领域)，有搞教育的、表演的、创作的、理论研究的、音乐活动的等等。一般来说，不同行当的音乐家，他们的成就和贡献的大小是难于相互比较衡量的；但有时为了说明某个问题，也未尝不可。我们认为，如果把萧友梅与冼星海相比，他们是在不同的年代(萧主要是在20、30年代的20年内，冼主要是在30年代后期至40年代前期近十年内)，不同的音乐领域(萧主要是在音乐教育、冼主要是在音乐创作)作出了不同的贡献、起了不同的作用和产生了不同的影响。还有一点不同，就是生活的道路：萧直至1940年病逝，始终生活在国统区(最后几年在上海租界里)，是位革命民主主义者和正气凛然的爱国主义者；冼在抗日战争爆发后，辗转到了延安，走上了中国共产党所领导的革命道路。从中国现代音乐文化建设和发展的整个历史来看，从萧友梅与冼星海在不同时期、不同领域作出的成就、贡献及其影响来看，要说编撰带有专业特点，具有一定学术性的"音乐卷"条目释文的话，在给篇幅的问题上，萧、冼应该大体相当，若有区别，差距也不该那么悬殊。

根据萧友梅一生的主要实践活动及其著述，我们认为，给萧先生冠以音乐教育家、作曲家、音乐理论家、音乐活动家㊀的称号是合适的；尤其是在20、30年代那个社会历史背景上，这"四

家"萧先生是当之无愧的。我们建议，如果要对"萧友梅"这个条目写释文的话，其规格要求，也应该像有的释文那样，列出小标题，分生平事迹、教育实践、音乐创作、理论著述四方面加以解释、介绍的。相比而言，现在的释文内容太简略了，这与萧先生对我国现代音乐文化的建设和发展所作出的贡献及其影响是不太相称的。如今虽然不再是错误地加以某种程度的否定，但对萧先生的贡献和历史地位，估计不足，摆放得不尽恰当，有意无意地贬低了萧友梅，至少在客观上给我们这样一个感觉。

为了进一步说明我们的建议多少还是有一定道理的，这里仅就主要作为音乐教育家的萧友梅，概括地梳理一下他的一些主要实践活动和谈一点我们的看法。如前所说，萧友梅是现代专业音乐教育的先驱者、开拓者和奠基者；这是名副其实的。请看——

1920年，萧友梅与其同道者们（杨仲子等）在北京女子高等师范学校创设了音乐体操科。经过实践，是萧友梅首先感到音、体两科性质不同，为适应学生的学习，1921年由他建议经校方同意将音、体分设，这是我国现代音乐教育史上在高等学校里最早设置的一个以培养中小学音乐师资为目标的、相对独立的音乐科（萧任主任），开我国女子学习西洋音乐风气之先；是萧友梅的倡导及他在北京的奔波和同道者们的合作与努力，终于使原在学校课程中并不是非设不可的"乐歌"课，于1922年实行新学制

㊀ 萧友梅在主要从事音乐教育工作的同时，还积极参与各种音乐活动。1921年，他与赵元任等发起组织了"乐友社"，并以该社名义在京多次举办国民音乐会；1927年，又与杨仲子、刘天华等发起组织了"国乐改进社"，南下后又组织"国乐改进社上海分社"；1929年，与周淑安等发起组织"乐艺社"；1931年"九一八"以后，立即发起组织了"国立音专抗敌后援会"，鼓励师生创作抗日歌曲和进行爱国抗敌的音乐活动；1933年又参与音专师生组织的"音乐艺文社"，并任干事委员，组织师生举办"鼓舞敌忾后援音乐会"等等。

时，在小学中改定为必修的音乐课。

在女高师和北大音乐研究会期间，萧友梅担任了和声、音乐史等课程的教学；可以说他是我国现代音乐史上第一个向国内学子较系统地介绍、讲授西洋作曲技术理论的音乐教育家。

1922 年，萧友梅建议并实现了将社团性质的课外业余组织北大音乐研究会，改组为正规化的音乐传习所㊀；这是我国第一所附设于大学的规模最大的相当于一个系的专业音乐教育机构。也是萧友梅，在传习所里，创建了我国第一个完全由中国人组成、由中国人自己（萧自任）指挥的小型管弦乐队；尽管人数甚少（十五人，一说十七人），乐器也不全，但在 20 年代初期，能给师生们介绍海顿、莫扎特、贝多芬的交响乐，实在是破天荒的事，难能可贵。

1923 年，萧友梅首次在我国提出要经常举办国民音乐会的倡议，他向报界发表的《关于国民音乐会的谈话》，可说是现代音乐史上最早关于阐述音乐之社会功能的颇有思想价值的论著之一。

1926 年，萧友梅又协助林风眠，创办了北京国立艺术专门学校音乐系，并兼任系主任。

是萧友梅，最早将中、西乐器科学地进行比较，并在此基础上提出了可用西洋乐器演奏中国乐曲的主张；在 20 年代萧先生就提出这一“洋为中用”的思想，可见他的远见卓识。

1927 年 11 月，萧友梅在蔡元培的支持下，筚路蓝缕，克服了种种阻力，艰难、困顿地在上海创办了国立音乐院（后改为国

㊀ 1923 年萧友梅在《音乐传习所对于本校的希望》一文中，将其译成“The Conservatory of Music of the Peking National University”，即“国立北京大学音乐院”，并建议改为此名；蔡元培赞同，有些人反对，最终未能获准。

立音专），实现了他自己多年的夙愿。这是我国现代音乐史上第一所独立建制的正规化、专业化的高等音乐教育机构，揭开了我国现代音乐教育史的新篇章；在当时社会动荡、经费拮据、文化衰微，尤其是人们对音乐普遍很不重视的种种情况下，竟能开办并惨淡经营地坚持办下去，从建设和发展现代音乐文化事业这个角度来看，不能不说萧先生劳苦功高。

在国立音专时期，是萧友梅，他以教授的身分，从兼教务主任（实际上的主持者）起，到代院长、校长，直至病逝，苦心孤诣，孜孜以求，兢兢业业，干了整整十三年；培养了一大批在国内外有影响的音乐家，如今仅仅被列入“音乐卷”的就有二十位之多。萧先生创办的国立音专，为我国现代专业音乐教育的建设和发展，奠定了基础，成为我国现代音乐文化的摇篮，这种说法是一点也不夸张的。请估计一下，这一大批音乐人材，在近四五十年里，从整体上看，他们对我国现代音乐文化的建设和发展，作出了多少贡献，起了多大的作用呵！然而在这点上，即使在“拨乱反正”的80年代，有的人也仍往往轻描淡写、笼统地加以肯定或一笔带过；有的音乐史著作则对国立音专的贡献及其历史地位不但一句也未写，而且或明或暗地加以贬抑；萧友梅对我国现代音乐文化的发展（音乐教育是基础）所作出的贡献及其所产生的隐伏着的不引人注目和激动的巨大而深远的影响，往往不被有的人所重视。我们说，有的著名音乐家是在创作领域作出了重要贡献，其标志是一首一首乐曲；而萧友梅是在音乐教育领域作出了贡献，其标志是在许多人把音乐看作“玩意儿”、“有伤风化”及职业艺术家并不被尊重的20年代，创办了一个又一个音乐教育机构，从而培养了一批又一批音乐人才。为了具体地强调这一点，这里开列了一个很不完全的名单供大家思考和设想。出身于或曾在国立音专学习过的并能冠以“著名”二字的音乐家，作曲理

论方面的有贺绿汀、江定仙、刘雪庵、陈田鹤、老志诚、谭小麟、丁善德、李焕之、王云阶、钱仁康、沙梅、林声翕、向隅、桑桐、陈培勋、瞿希贤、邓尔敬等；演奏方面的有李翠贞、范继森、谭抒真、吴乐懿、李献敏、戴粹伦、陈又新、易开基、蒋风之等；演唱方面的有斯义桂、胡然、蔡绍序、喻宜萱、葛朝祉、周小燕、郎毓秀、高芝兰等；指挥方面的有黄贻钧、陈传熙、李德伦以及其他许多音乐家如林路、唐荣枚等等。这一大批人材，近四五十年来，大多数是以音乐教育为主兼创作或表演，成为卓有成就的音乐教育家或演奏（唱）家。试想一下，要是没有这样一批人材并依靠他们㊀又培养出一批批音乐人材，我国的音乐文化的建设事业将是一种什么景况呢？

是萧友梅（1930 年起与黄自合作），根据当时国际通行的专业音乐教育的标准，并结合我国音乐文化的实际情况，制定了比较合理、比较科学的办学方针和一系列具体措施，创立了不同培养目标的多种学制和专业设施，实行了以学分制与技术升级考核相结合的教学管理体制。过去常有人指责和批评萧友梅“照搬欧美资产阶级的音乐教育体制”，这是片面的，不实事求是的。

是萧友梅，在办学期间，首先发现一部分学生尤其是女学生，入学的目的并不放在音乐事业上，不符合他创业的宗旨。为了改变这种状况，也是萧友梅，首创了现在名之曰“定向培养”的措施。即他出了个主意，发函各省教育厅，每省保送若干名学生去音专学习，毕业后回原省工作，以促进各省教育的发展㊁。尽管这是一种受时代局限的无济于事的点滴改革，但可见萧先生为

㊀ 正如 1938 年初离开国立音专投奔革命圣地延安的唐荣枚同志在一篇回忆文章中所说的那样：“如果没有上音母校五年来严格的音乐教育，我是不可能在战争年代，担当起延安和东北鲁迅艺术学院音乐系教学工作的。”（见《音乐艺术》1987 年第 3 期）。

㊁ 廖辅叔《回忆萧友梅先生》（1979 年 5 月号《人民音乐》）。

普及和发展音乐教育而培养人材之用心多么良苦！

是萧友梅于1934年有卓识地欣然接受了俄裔作曲家齐尔品的建议，具体筹划举办了全国性的“中国风味钢琴曲”的征稿活动。这可说是我国现代音乐史上第一次作曲比赛，是具有历史意义的一个创举，它催产了我国新一代的作曲家，并为他们指引了一条可行的创作道路。这次比赛的成功举办，当然首先要归功于齐尔品，但也是与萧友梅的全力支持（他是五人评委之一）分不开。这次比赛，体现了作为音乐教育家和作曲家的萧友梅的教育和创作思想，集中说明所谓“全盘西化”论出自国立音专的观点，是不符合历史事实的。

是萧友梅，根据当时（20—30年代）学校音乐教育的实际情况和音乐爱好者们的需要，在繁忙的行政、教学工作的同时，编写了十多种（册）不同内容的教材，这对当时音乐教育的普及和提高起了积极作用。其中写于1927年的《普通乐学》一书，是我国音乐家自己编撰的第一本适合普通学校音乐教学的内容最丰富、最系统的（从乐理到和声、对位、曲调、曲式、乐器及音乐史等）音乐教科书。

是萧友梅，在十多年的音乐教育和教学实践中，探索和积累了至今仍值得借鉴和学习的办学经验，诸如重视基础训练，严格质量要求，打好基本功；重视师资队伍的建设，延聘名师与时贤去音专任教；身体力行，既是行政组织者，又是教学的实践者，注重音乐教材的建设；既重视课堂教学，也不忽略课外的艺术实践；既重视音乐专业课程的教学，也注重学生文化知识修养的提高；勤俭办学，精打细算，一个萝卜一个坑，没有臃肿机构和闲杂人员……等等。这些正是所谓“学院派”的优点和特点，应该给予充分肯定。在萧先生主持下的国立音专的好些办学经验，是值得总结、研究并加以继承和发扬的。

……

你看，在萧友梅的教育实践活动中，做了多少件首创性的即他的前辈从未做过的、在当时起了好作用、对后世起了大影响的具有历史意义的事情呵！

总而言之，萧友梅不管在20年代的北京期间，还是30年代在上海期间，他一方面担负着冗杂、繁重的行政组织工作(在北京的有一个时期他身兼三校音乐科系的领导)；二方面又担负着多门课程的教学任务(他先后或同时教过乐理、和声、作曲、音乐史等)；三方面还进行音乐创作；四方面又从事理论著述，阐述了他的教育主张、音乐思想和学术观点，其中不乏真知灼见，至今仍有现实意义。

纵观中国现代音乐史，就上述四个方面，主要是音乐教育方面的贡献、作用和影响而言，在“五四”以后，有几位音乐家能与萧先生相比呢？正如廖辅叔教授在《回忆萧友梅先生》一文中所说的那样：“同他一辈的人物，如李叔同，曾经是创作新歌曲的开山，到了五四运动前一年，就已经在虎跑寺做了和尚；王光祈，新文化运动以后研究中国律学和音乐史的专家，到了抗日战争前一年，就已经客死德国波恩。他们活动的时间都不及萧先生那么长，社会的影响也没有那么大，盖棺论定，萧先生可真够得上是中国近代音乐史上首屈一指的人物。”

对这样一位具有丰富实践活动和多方面贡献的一代音乐教育大家，现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者；“音乐卷”只写了他1千3百多字，相比起来，恐怕是很不合适的。

以上意见，仅供《大百科全书·音乐舞蹈》卷再版时参考；也敬希大家尤其是近现代音乐史的研究专家们提出批评。

萧友梅先生永垂不朽！

谨以此文纪念萧先生辞世50周年！

重刊《黄今吾的〈怀旧曲〉》书后

戴鹏海

前不久，中央音乐学院音乐研究所副研究员苏木同志在查阅《申报》时，发现了一篇未收入《萧友梅音乐文集》（上海音乐出版社 1990 年出版）的佚文——《黄今吾的〈怀旧曲〉》（以下简称萧文）。我院音乐学系副教授陈聆群同志从中央音乐学院廖辅叔教授的来信中得悉这一消息后，随即就请该系韩小燕同学去上海社会科学院将此文复印下来，现经《中国音乐学》编辑部同意，在本期重新发表，以飨读者。原文未加标点，只断了句；另外，文中所用音乐术语，与现在通用的出入甚大。为了阅读的方便，由我将全文重新标点，并加了必要的注释。

我个人读了这篇文章，首先是感到惭愧，因为作为《萧友梅音乐文集》编者之一，竟没有把这篇极有音乐历史文献价值的文章收到集子里去。当然，在自谴的同时，我也深受鼓舞，因为这

篇文章的发现，说明在中国近现代音乐史料的收集工作方面，还是大有可为的。

说萧文极有音乐历史文献价值，并非虚夸，因为它是国人中第一篇评价《怀旧》的文章。萧友梅写这篇文章时已是全国最高的音乐学府——上海国立音专的校长，论地位、论名望、论影响，都比小他20岁、而且刚从美国学成归来、还名不见经传的黄自高得多、大得多。但是他却丝毫没有那种“权威人士”对于新人新作不屑一顾的陋习，而是乐于著文，为之鼓呼。这种风范，不仅在当时，即使是现在也是不多见的，很值得后辈学习。

尤为感人的是溢于萧文字里行间的那种赤诚的爱国心和崇高的使命感。文章开宗明义便援引了克芮奇玛尔说的一国之内，“如果没有很好的音乐创作艺人，在国际的乐艺界里面，到底是说不上”的那番话，并且结合当时“世界上的人士，当说起音乐的时候，全不把我们中国放在眼里”这一严酷的现实，痛切地指出：“如果一国之内简直没有乐队作品的创作，那么，谁也承认这是一国的奇耻大辱。”正是出于这种切肤之痛，为了恢复受到损害的民族尊严，他才不仅自己“于从事音乐教育事业之余，不敢不致力于乐队作品的创作（按：萧氏曾作有《D大调弦乐四重奏》及管弦乐《新霓裳羽衣舞》等作品数种），同时寄厚望于乐界同人在这方面有所作为。而当其“十余年的渴望，现在变成事实”——黄自的《怀旧》作为“中国人的乐队作品”，终于“第一次在外国人主持的管弦乐队里面得到公开演奏的机会”时，他才会那样感同身受地认为这是“最值得一般爱国的邦人君子欢喜的一回事”，并且欣然命笔，“把黄今吾君这部乐队作品，介绍于一般关心音乐的邦人君子之前”的。

在充分肯定《怀旧》的历史地位和历史价值的同时，萧友梅也指出它“是取法模范派的一种作品”，“风味略似 Brahms”，对

黄自的创作尚少形式上和风格上的独创性提出了中肯的批评。他认为“模范派的音乐艺术，并不是最新的音乐艺术”，因此勉励黄自“经过一番辛苦研求之后”，“自行创出一种崭新的体制”，但其出发点仍然是着眼于“在国际的乐艺界里面，为我们中国夺得一些体面”。

众所周知，“走向世界”和“创新意识”一直是80年代改革开放以来我国乐坛上的热门话题。其实，细读萧文就不难发现，早在六十一年前，萧友梅就提出来了。不过正如他自己所声明的那样，“并非要窃取一个作曲家的名号以自娱”，而是出于弘扬民族文化、振兴中华、为国争光的崇高目的，和时下某些以“自我表现”相标榜，或者把“创新”视为艺术创作的终极追求的是不可同日而语的。萧友梅这种毫无一己私利的思想境界，不仅堪为楷模，而且也足以发人深省，使后辈从中受到有益的启迪。

有必要在此顺便提一下的是，萧文比《怀旧》在国内首演提前五天见报，使广大读者在未听作品之前先有一个轮廓的了解，从而很好地起到了舆论引导的作用。这种通过报刊的传播来为新人新作鸣锣开道、并借此扩大新人新作的影响，正是我们今天所忽视的。鉴于这种做法对于培养新生力量、繁荣音乐创作有其积极的现实意义，因此我认为很值得效法。我相信，六十一年前萧友梅在旧中国做到了，我们今天更应该能够做到。

最后，谨向廖辅叔、苏木两位同志致谢！

下面是萧文的注释——

（引文中的重点记号是笔者加的）

1991年7月18日于酷暑中

附：

黄今吾㊀的《怀旧曲》*

萧友梅

"In Memonian" Oervture 本月 23 日晚大光明戏院由上海市政厅乐队㊁演奏。

说起我们中国的音乐，实在是足以令我们痛心的。德国柏林音乐大学校长 Kretzschmar ㊂不是说过的吗：一国之内，就令有很好的音乐演奏艺人㊃，但是如果没有很好的音乐创作艺人，在国际的乐艺界里面，到底是说不上。世界上的人士，当说起音乐来的时候，全不把我们中国放在眼里，这到底是因为什么缘故？

凡属略为知道天高地厚的人们，都知道音乐的创作是一件极不容易的事。只曾学过和声学、作曲学固然是不可以说是一个作曲家；就能够把歌词谱成乐典㊄，亦不可说是作曲家。为什

* 本文原载 1930 年 11 月 18 日《申报》"本埠增刊"第三版。

㊀ 黄今吾即黄自，今吾是他的字。

㊁ 上海市政厅乐队即上海工部局乐队。

㊂ Kretzschmar（原刊误作 Kretzschmad）克芮奇玛尔（Kretzachmar, August Ferdinand Hermann 1848—1924），德国指挥家、音乐学家。

㊃ 艺人即艺术家(artist)、演奏艺人即演奏家，创作艺人即作曲家。

㊄ 乐典(musical grammar)即乐理(或音乐文法)。此处疑为乐歌之误。

么？音乐是有它的独立生命。那么，你最好脱离文字的限制，创造成纯粹的音的作品。我特断定一句：一个不曾创作乐队作品的乐人，就令他造出不无可观的乐歌，亦不可以说是一个完全作曲家。

我因为有了这样一个音乐创作的认识，所以我于从事音乐教育事业之余，不敢不致力于乐队作品的创作。我并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱，只因为我相信如果一国之内简直没有乐队作品的创作，那么，谁也承认这是一国的奇耻大辱。说起来真的是令人丧气。十余年来，我虽然很留心国内有没有乐队创作产生了，但是结果终令我失望。不意今番竟得睹黄今吾君的《怀旧曲》，我十余年㊀的渴望，现在变成事实了。我因是乐于把黄今吾君这部乐队作品，介绍于一般关心音乐的邦人君子之前。

作者黄今吾君对我说：这是用来纪念他那个作了天上人的女友胡永馥㊁女士的第一次乐队作品的试作；而且亦是黄君在美国耶鲁大学学习音乐时的一种成绩。这次并出[示]美国那边报纸上的批评给我看：报上载有黄君的照片；并说耶鲁大学向例年终音乐大会㊂时，由学生作品中选出三首最佳者加入会序㊃，而以那个25岁的青年——即是黄君——所作为最佳。这是1929年5月间的事。年富力强的黄君，初次的试作既得这样的成绩，将来的造就不是未可限量吗！现在特把黄君那部《怀旧曲》的结构大略分析于下——

㊀ 萧友梅系1920年回国从事音乐工作，故云。

㊁ 胡永馥，黄自在欧伯林学院的同学，湖北汉口（一说孝感）人，笃信天主教，1927年回国后因心脏病猝发而早逝。

㊂ 年终音乐大会指每年一次的应届毕业生音乐会。

㊃ 会序指音乐会节目。

此曲用小g调㊀，共分五大段：(一)引子，(二)起段，(三)发展段，(四)结段㊁，(五)尾声。全曲是由一个极简单的乐句造成，引子起时大提琴与低音提琴合奏的一个简单而沉郁的曲调就是全曲的线索。

起段的起句㊂亦是此主要乐句化身，不过在此段中它是一激烈凄厉之调，而不作沉闷之音。起段的承句㊃转入降B大调，是一个很柔婉的曲。先由洋管㊄及箪篥㊅独奏，加以弦乐器极轻清的伴奏；后来弦乐器亦加入奏主调，而与管乐器作有趣的和应。起段的收句㊆，颇含些宗教意味：上面是一简单的曲调由管乐器吹奏，下面伴奏的弦乐器用琶音㊇ Pizzicato 弹出很巧妙的"固定底声"㊈ (Ground Bass)。最后中音提琴后转入主要乐句，同时[定音]鼓上的颤音㊉，添了许多凄楚。

发展段先发挥主要乐句。经各种复杂变化、各种半音转调后，忽转入最响亮的C[大]调。此时铜[管]乐器像唱凯旋曲似的，极雄壮地吹出起段的承句来。这雄浑之调像云开日出的那般明亮。沉雄曲后继以妩媚之曲，由长笛及箪篥吹出，而佐以清脆的弦乐器的琶音伴奏。此段乐意亦起段的承包化出。于是各[乐]器互相和应，渐渐加强，以至全曲之极点⑪，由此又渐渐转

㊀ 小g调即G小调。

㊁ «怀旧»用传统的奏鸣曲式写成，起段即呈示部，发展段即展开部，结段即再现部。

㊂ 起句即呈示部的主部主题。

㊃ 承句即呈示部的副部主题。

㊄ 洋管即双簧管(oboe)。

㊅ 箪篥即单簧管(clarinet)。

㊆ 收句即呈示部的结束部。

㊇ 琶音(pizzicato)今译拨奏。

㊈ 固定底声(Ground Bass)今译固定低音。

㊉ 鼓上的颤音指定音鼓的滚奏。

⑪ 极点指高潮(climax)。

弱，入第四段。

结段各节与前起段大同小异，大概要比前略为复杂些。比如起句，弦乐器仍奏前主句外，管乐器又本新的乐意作各种自由循环曲式㊀的复调。在承句中，从前管乐器独奏的循环曲了。结句中又添了一段用铜[管]乐器吹奏单纯和弦，模仿教堂中大风琴的几节，因此宗教意味益加浓厚。

尾声仍由原来主要乐句化出，不过现在在G大调，从前黑暗沉郁的调顿变成光明慰藉的歌。极高音的小提琴独奏，使人想象到作者的亡友在上界高唱神曲来安慰他。而较重浊的中音提琴在两均㊁下作严格循环曲式的和应，是天上人间的酬唱了。

照全部结构上看来，这自然是取法模范派㊂的一种作品，它的风味略似 Brahms㊃。谁不知道模范派的音乐艺术，并不是最新的音乐艺术。本来自行创造出一种体制㊄，是一件最难人的事。我知道黄君是不会因此便自满自足的。以黄君年富力强，又有这样不可多得的乐艺天才，经过一[番]辛苦研求之后，定可以自行创造出一种崭新的体制，在国际的乐艺界里面，为我们中国夺得一些体面。黄君是我国在美国大学音乐院里面得到音乐学士的第一人。我因钦佩黄君的才学，特聘为国立音乐专科学校教务主任兼乐理教授。他那部《怀旧曲》，因为亦得市政厅音乐队长 Paci ㊅的赞赏，所以特把它编入本年 11 月 23 日晚的公开演奏序目里。中国人的乐队作品，这是第一次在外国

㊀ 循环曲式即卡农(canon)。

㊁ 均即八度(octave)，两均即两个八度。

㊂ 模范派即古典乐派。

㊃ Brahms 即勃拉姆斯。

㊄ 体制即体裁(style)。

㊅ Paci 原刊误为 Pai，即梅百器(Maestro Maria Paci)，意大利籍指挥家兼钢琴家，当时上海工部局乐队的常任首席指挥。

人主持的管弦乐队里面得到公开演奏的机会。这岂不也是最值得一般爱国的邦人君子欢喜的一回事吗！



我看萧友梅的音乐教育观

孙继南

有幸读到新近出版的《萧友梅音乐文集》㊀，收益颇丰。该书收录了萧友梅自1907年至1940年散见于国内外有关书谱、报刊的音乐论文、短论、序言、讲演稿及教材等五十余篇。这些篇章，从多角度反映出作者对中国传统音乐文化的重视和深层思考；特别是有关建设、发展中国音乐教育事业的诸多论见，几乎遍及全书主要论著的字里行间。笔者就此对这位曾经为中国近代专业音乐教育的开创做出不朽贡献的萧友梅先生的音乐教育观进行了一些研究和探索，现将初步认识与体会录之于后，并藉以求教于同行专家学者。

㊀ 《萧友梅音乐文集》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编，1990年上海音乐出版社出版（下简称"文集"）。

远见卓识的抉择

萧友梅曾先后两次出国留学。留学日本时期，除以音乐为主攻学科外，曾就读于东京帝国大学哲学科；后去德国，考入莱比锡国立大学文科哲学系。据有关资料记载，这期间他选习的科目，除音乐及音乐比较学外，还有教育学、心理学、伦理学、学校组织法、学校管理法等。这种把音乐与教育两门学科同时并重的选取或追求，不仅明显反映出萧友梅对待音乐教育的兴趣和重视，而且由于这一抉择，必将导致他投身音乐教育的结果。因此，我们不难推断，早在国外留学期间，萧友梅的音乐教育思想已开始萌生，他的音乐教育观亦在随之逐步形成。

1920 年 3 月，萧友梅自德国归来。5 月，发表了《什么是音乐？外国音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》一文㊀，这是萧先生回国后撰写的第一篇呼吁国人重视音乐教育的文章。该文在介绍西方音乐时这样写道："欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到利用声音描写各种动的生活。"㊁初读这段文字使人感到它与提倡音乐教育的关系似乎并不甚大，但细品之，其本意已包含了对音乐教育的充分肯定，因为一切"科学的学理"唯有通过教育的途径方可逐步掌握，萧先生上述"应用科学的学理改良他们的乐器"这句话实质上已把西方音乐教育对促进欧洲音乐进步和发展的必然规律作了隐喻，它与作者在阐明外国音乐教育机关和西方乐学的科学、进步性之后所说的"西洋音学的进步，

㊀ 该文原载北京大学音乐研究会 1920 年 5 月 31 日出版之《音乐杂志》1 卷 3 号。现收入"文集"第 142—148 页。

㊁ 引文中重点记号均为笔者所加，下同。

全凭讲究音乐教育了”的含义完全一样。在这篇文章中作者还认为：中国音乐要想发扬光大，就必须有音乐人才，而兴办音乐教育乃是造就音乐人才之根本。为此他深有所感地说："我们今天若是还不赶紧设一个音乐教育机关，我怕将来于乐界一方面，中国人很难出来讲话了。"意思是说：中国如不立即重视音乐教育、设机构专门培养音乐人才，将来势必难以立足于世界音乐之林。作为"五四"时期的知识份子，萧友梅当时对开展音乐教育重要意义的这一远见卓识不仅难能可贵，也是他回国后全身心地投入到音乐教育艰苦创业中去的重要思想基础。显然，这一切若是没有正确音乐教育观为指导，恐怕是难以做得到的。

探本溯源、孜孜以求

萧友梅是一位善于汲取历史经验的学者，他对中国传统音乐的发展有着精深的研究。在他的论著中，经常运用历史分析和比较方法对中国音乐及中国音乐教育不发达的原因进行探索。如前面提到他在回国后撰写的第一篇论文中就曾列举中国历代音乐教育简略史实，一方面说明"在古代的时候，我们的政府也未尝不注重音乐教育"，同时也指出了历代音乐教育机关都存在着"或作或辍"的严重弊端㊀。后来，他在一本为学生编写的教材中再次阐述了这一类似论点："至于我们中国，在周、唐两代，政府总算热心提倡过音乐一次。可惜自从南渡之后（绍兴年间）就把教坊停办，以后一直到民国还没有人出来认真提倡音乐。我国音乐教育不发达、不改良，就是这缘故。"㊁这种把中国千余年来未能认真提倡音乐教育与中国音乐落后现象作为因果

㊀ 参见"文集"第146页。

㊁ 摘自《音乐发达的梗概》(1928.5)，见"文集"第250页。

关系加以强调的思维方法，是萧友梅探本溯源、孜孜以求振兴中国音乐教育的基本思路。他一再运用这种思路去观察、分析当时中国音乐教育界的一些现象。如20年代初，中国普通音乐教育虽已逐步提上日程，但教学质量不高，并且教学中常有错讹发生。对此，这位音乐教育家并未就事论事，而是别有一番见解地指出："这并不是教员的错，而是他的师承不够，因为我们中国已经一千多年没有办过一间音乐学校了。"㊀为进一步阐明"师承不够"的原委，他写道："现在的唱歌教员，多半是师范毕业，但唱歌一科在师范学堂向是不注重的。"㊁诚然，师资为教育之本，师资来源不解决，音乐教育质量则无从提高，而解决音乐师资来源最重要的途径当属兴办音乐师范教育了。这便是萧友梅自20年代起即倍加重视音乐师范教育的思想渊源；再如，对待中国"旧乐的不振"，萧友梅同样把"吾国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能统一"列为重要原因㊂。直至1937年，萧友梅在他的另一篇文章中，依然执著地探求着中国音乐落后的原因："何以自唐开元至今一千二百年间我国音乐仍是依然故我毫无进步改良？我人研究结果不出下列两个原因：第一，因为向来习乐者偏重技术一方面，不知在理论上、科学上两方面研究；第二，政府所设的教坊，目的专为养成乐工，并不是为发展音乐艺术……"㊃。在这里，萧友梅所强调的是：学习音乐的人必须着重从理论、科学性方面全面研究才不致成为匠人，而办学则应当以发展艺术教育为主要目的。这些认识和观点，对当时音乐教育界来说，都是富于针对性和积极意义的。

我感到，萧先生一再执著地从历史经验中寻求中国音乐落

㊀㊁ 摘自《中西音乐的比较研究》(1920.10)，见"文集"第165页。

㊂ 摘自《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934.7.15)，见"文集"第416页。

㊃ 摘自《对于各地国乐团体之希望》(1937.6.13)，见"文集"第446页。

后[的原因]和解决途径，这乃是他的音乐教育观所使然。也正是这种音乐教育观坚定了他开拓、振兴中国音乐教育事业的宏愿和决心。

借鉴欧美音乐教育经验

前后20年的国外留学生活，使萧友梅有机会对西方诸国尤其是意、法、德等国的音乐教育历史及其科学、进步的办学方针、措施有着较为深入的了解和感受。回国后，为振兴中国音乐教育，他一方面将西欧重视音乐教育的实例及经验通过撰文向政府及国人宣传、介绍，同时在他兴办专业音乐教育的具体实践中，又认真地借鉴、运用了这些经验。

《欧美音乐专门教育机关概略》是萧友梅撰写的有关介绍西欧音乐文章中较突出的一篇。此文不仅仅是作者有感于当时政府内“有教育实权的诸公，知道近代欧美音乐教育情形的还是太少”而写，更重要的还是为了向国人介绍西方音乐教育的概况和经验。作者以近三万字的篇幅，对欧美二十多个国家和地区有史以来创设音乐院校的沿革进行了概述。如“意大利的音乐院”一节，除介绍16世纪以来在那波里、威尼斯、巴勒莫开办的几所历史上最早的音乐院外，还列举了19世纪之后的波沦亚、米兰、热那亚等其他大中城市设立的十余所音乐院校的概况。早在一个世纪前，这个国家就设有如此之多的音乐院校，足以反映出该国政府对音乐教育的重视程度；再如在“法国的音乐院”一节中，萧友梅对巴黎“国立音乐与朗诵学院”的办学模式与经验作了较为细致的描述：“这个音乐院的组织最宏伟，名誉极佳，法国第一流的音乐家以在这里担任教授为最荣誉的一桩事。”㊀至于这所学

㊀ 载《欧美音乐专门教育机关概略》(1934.1)，见“文集”第349—375页。

院之所以能“名誉极佳”，该文也有所阐述，诸如“自从设立以来，历任院长……都是乐界知名人士”，“图书馆主任一席，向来亦由专家担任”，“教务委员会是由最有名的教授及特别委员组成，规定教授的程序，对于每门功课均极细心地规定好一种课本或教授法”等等。此外，还介绍了该院所设比赛考试及其他考核、奖励的办法和规定、制度等。无疑，这些经验都是深被萧友梅所推崇的，并且在他的办学实践中，特别是中国第一所高等音乐学府在上海创立后，他那借鉴西欧经验并结合中国国情的治学主张，在这里得到了很好的体现。可见，欧美音乐教育经验对萧友梅音乐教育观的影响是显而易见的。

重视音乐教育的美育功能

“五四”新文化运动中，蔡元培曾竭力推行美育。萧友梅亦于此时投身国内音乐教育，并在其所撰文章中对音乐教育的美育功能，给予很大的关注。他曾说：“音乐同唱歌于美育很有关系。”㊀后来，他著文介绍北京大学管弦乐队举办音乐会的目的和意义时又写道：“目的不外想唤起社会人士注意音乐，引导青年向美的方面做工。”㊁可以说，萧友梅提倡音乐教育与蔡元培的美育思想是一脉相承的。

萧友梅深感中国国民精神的衰微不振，是与长期不重视音乐教育，以致坏的音乐到处蔓延极为有关。为了向国人宣传这一看法，在他的著述中常常涉及到有关音乐美育及其社会功能这方面的问题。

1933年，萧友梅应上海市教育局之约，在电台举办播音演

㊀ 摘自《中西音乐的比较研究》，见“文集”第165页。

㊁ 摘自《音乐发达的梗概》，见“文集”第251页。

讲，讲题是《音乐的势力》。他以深入浅出的方式。列举大量欧美及中国的事例，对音乐的社会功能作了生动的阐述："因为音乐的势力很大，不独好的音乐有伟大的势力，坏的音乐也有很大的势力，"并且"音乐的恶势力可怕得很！我们中国全国现在到处都有这种恶势力盘踞着"。于是，他以紧迫的心情提出："现在还不赶紧把坏的音乐——淫词淫曲——去掉，把好的音乐介绍进来代替它，将来全国人的精神就很难有改造的希望。"他还同时向政府呼吁："我们的政府，如果不马上整顿音乐教育，国民精神断难有振作的希望。"㊀这里，作者把整顿音乐教育与国民精神之振作联系在一起，反映出在他的音乐教育思想中对音乐的美育及其社会功能的高度重视。

萧友梅的上述类似观点在他的另一些文章中也同样累见不鲜。如在《我对于X书店乐艺出品的批评》一文中，对该书店出版乐谱提出的"期望"之一便是："除继续介绍一些沉雄壮健的作品，或翻译、或创作，借以振作国人那种萎靡不振的暮气。"㊁又如："我国民气的柔弱不振，自然是因为国民教育没有办好；但是社会上缺乏一种雄壮的歌词和发扬蹈厉的音乐，也有很大的关系。"㊂再如："欧美各国的注意音乐，无非承认音乐与国民精神有很大的关系，"㊃等等。

"移风易俗，莫善于乐"。萧友梅从昔日中国民气的不振，看到音乐社会功能的潜在的负作用，故而矢志提倡音乐教育，这是他音乐教育观中又一个可贵的闪光点。

㊀ 以上均引自《音乐的势力》(1933.11.15)，见"文集"第345页。

㊁ 见"文集"第287页。

㊂ 摘自《为提倡词的解放者进一言》(1933.2)见"文集"第341页。

㊃ 摘自《欧美音乐专门教育机关概略》"结论"部分，见"文集"第373页。

理论的实践和经验

理论的意义在于实践。

萧友梅是一位富于求实精神的音乐家，他对自己的音乐教育理论和设想，认真地躬行实践，虽历尽艰辛却百折不回，其言必信、行必果的精神堪为后世表率。

萧友梅音乐教育思想的实践行为，集中体现在以下两个时期：

一、北京大学音乐传习所时期

1919年，蔡元培在北京大学音乐研究会的一次集会上说："吾国今日尚无音乐学校……然赖有学生之自动与导师之提倡，得以有此音乐研究会，未始非发展音乐之基础。"㊀果不出其所料，1922年，这个音乐研究会就被改组为"北京大学附设音乐传习所"，自此中国开始有了专门传授音乐的教育机构。

音乐传习所成立后，萧友梅受聘为教务主任。在这里，他的音乐教育理想得到初步的实践。该所遵照蔡元培"仿世界各大学通例，循思想自由原则，采兼容并包主义"的精神，提出"以养成乐学人才为宗旨，一面传习西洋音乐，包括理论与技术，一面保存中国古乐，发挥而光大之"的办学方针。在具体实践中，萧友梅既大量参考了欧美音乐院校的办学经验，也同时考虑到中国国情和民族特点。学制设有本科、师范科和选科；课程设置既重视西方音乐理论及技巧的系统教学，也很注意民族传统音乐的传授。如一位曾师从萧友梅的学生回忆说："在音乐教育上，他主张教学科目、学习方法必须学习西方进步的方法与制度，同

㊀ 摘自蔡元培《在北京大学音乐研究会之演说词》，载1919年11月17日《北京大学日刊》。

时也要学习民族的音乐。当时我们在大学音乐科学习，学生们除学习钢琴外，都要学一二种民族乐器。在刘天华先生指导下，每学期都要举行音乐会……我们在音乐会上都是既演奏钢琴又弹琵琶及二胡曲独奏或合奏……”㊀再如在师资方面，萧先生对教师质量要求甚高，所聘师资大多属于国内外一流水平。如杨仲子（钢琴）、嘉祉（俄裔。钢琴）、哈门司（荷籍。钢琴）、纽伦（英籍。提琴、声乐）、易韦斋（诗词）、刘天华（二胡、琵琶）、王露（古琴、琵琶）、赵子敬（昆曲）、杨昭恕（三弦、扬琴）等。从以上音乐传习所办学体制、专业设置及师资聘用情况来看，它已初步具有专业音乐院校的特色，尽管音乐传习所于 1927 年被军阀当局取消，但它已建立起来的一套办学模式和实践经验，无疑为萧友梅后来在上海创办国立音乐院，打下了良好的基础。

在这一时期，萧友梅还先后担任了北京女子高师音体专修科和北京［国立］艺术专门学校音乐系科的系主任和教学工作。在那里，他同样实践着他的音乐教育理想和观点，为中国早期专业音乐教育作出了开创性的奉献。

二、国立音乐院时期

国立音乐院于 1927 年在上海初建时，由当时在南京政府任大学院院长的蔡元培兼任院长，萧友梅任教务主任，实际掌管全院教学行政工作。1929 年国立音乐院改名国立音乐专科学校，萧友梅任校长。自此，萧先生将其长年向往兴办音乐教育的理想以及他所崇尚的欧美国家音乐院校的办学经验，实践在他所从事的事业中。

国立音专的兴办，困难重重。但在萧友梅的辛勤耕耘下，这所学校在教学、行政管理等方面，都逐步走向正规，教学成绩斐

㊀ 引自萧淑娴《萧友梅业绩之一二》，载《音乐研究》1984 年第 2 期。

然。到了30年代，音乐人才辈出，使这所独立的音乐院校不仅称誉国内，并开始跻身于世界音乐之林。这从该校1933—1934年众多师生在国内外多次获奖的盛况即可见一斑㊀。

萧友梅办学实践取得成功，其主要经验有如下两方面。

经验之一：认真学习西方科学、系统的教学制度和方法，重视音乐教育规律，同时又注意结合本国国情。这是萧友梅严谨治学的基本指导思想和主张。国立音专的教学体制、专业设置等都是在上述思想指导下通过实践渐趋完善，并集中反映在1935年经校务会议修订、教育部核准备案的《国立音乐专科学校学则》中㊁。该"学则"规定："本校以教授音乐理论及技术、养成音乐专门人才及音乐师资为宗旨。"这种对音乐理论和技术传授的重视和把师资培养与专门人才培养并重的提法，鲜明地体现出萧友梅的音乐教育思想和观念。笔者认为，这里的"理论"与"技术"虽然主要是指西欧科学进步的乐学与技术，但中国民族传统的音乐实际上也包括其中。请看以下这段有关当年国立音专课程设置的记述："考虑到建设本国民族音乐的需要，从开院之初起，即将'国乐'列为学校各科中的专业之一，不仅设有琵琶、二胡、笛子等专业技术课，而且设置了有关历史和中国古典文学及诗、词曲学等课程。"㊂可见，萧先生虽然十分推崇外国先进音乐的成就，但对发展本国民族音乐文化的关切和重视却是无庸置疑的。此外，从"学则"及有关史料中还可看到萧友梅对音乐师范教育的高度重视与大力提倡。为了改善各层次音乐教育的质量，不仅在学制中设有本科师范科（培养高级音乐师资）

㊀ 这一时期国内外获奖者有：萧淑娴、吴伯超、李惟宁、赵梅伯、贺绿汀、江定仙、俞便民、陈田鹤等。详见《上海音乐学院简史》(1987年)第68页。

㊁ 参见《国立音乐专科学校校舍落成纪念特刊》第53页，1936.8出版。

㊂ 摘自《上海音乐学院简史》第5页。

和高中师范科(培养中、小学音乐师资)，1935年还分函致全国各省教育厅保送学生来校学习。毕业后返回原籍从事音乐教育工作。这一措施颇为类似当今的“定向招生”，已无足为奇，而在当时却是中国音乐教育史上前所未有的一项创举了。

经验之二：把聘用高水平的教师任教看作是保证教学质量、培养优秀人才的关键。这是萧友梅从欧美音乐院校办学经验中学习到的重要经验。早在北大音乐传习所期间，他对此即已相当重视，只是由于当时北京音乐人才的局限，尚未能做到理想的要求。到了国立音专时期，上海人才较多，特别是上海工部局交响乐团外籍音乐家荟萃，这就为萧友梅实现自己的理想提供了优越的客观条件。在这里，他聘请了一大批音乐造诣深、教学经验丰富的音乐名流到校任教。其中外籍教师如钢琴教育家查哈罗夫(俄籍)、小提琴家法利国(即富华，意籍)、大提琴家佘甫磋夫(俄籍)、声乐家苏石林(俄籍) 等都是具有世界一流水平的教授。他们执教于国立音专，不仅为该校各有关学科的教学奠定了厚实的基础，而且培养出众多的优秀音乐人才。当然，作为当时的国立音专创办伊始，步履维艰，能够聘得一批具有如此高水平的教授，实非易事，全凭萧先生一片真诚的情意，甚至不惜以优厚的薪俸待遇，方得如愿以偿。例如他三顾茅庐敦聘查哈罗夫的事已被今人传为佳话了㊀；对于载誉归来的中国留学生，萧友梅同样不失良机，及时延聘。如周淑安(留美)、应尚能（留美)、李惟宁(留奥)、吴伯超(留比)、萧淑娴(留比)、赵梅伯（留比）等都是国立音专在教学、科研及创作等方面卓有贡献的教师。特别是1929年黄自留美归来，原任教于上海沪江大学，萧先生与他素不相识，但却慕名前往敦聘，致使国立音专在教学方

㊀ 参阅廖辅叔《查哈罗夫其人》，载《音乐艺术》1985年第4期。

面有了更大的改观与起色。上述种种足以说明，萧友梅重视聘用高水平师资，是他办学成功的重要决策，他的这一实践经验，在今天的音乐教育事业中仍然具有极为重要的现实意义。

萧友梅先生对振兴中国音乐教育素怀大志，他在有关理论文章中所提出的种种论见、设想，大都是他音乐教育观的反映。用历史眼光去看，我认为萧先生的音乐教育观基本上是科学的、积极的、也是符合那个历史时期中国音乐发展的实际需要的。当然，由于时代的局限，他的音乐教育观不可能尽善尽美，这就需要后来者认真从其音乐教育理论和实践经验中研究、探讨、学习、思考，领悟其精神实质，继续努力，发扬光大，以使中华民族的音乐教育事业日益兴旺发达。

回顾萧友梅的中西音乐观

魏廷格

自1907年发表音乐著述《音乐概说》,萧友梅始登上中国现代音乐舞台,直到1940年去世,为中国现代音乐的发展,贡献了三十多年的心血。而他的全部音乐活动,又始终是在中西音乐之间那难解难分的关系中进行的。

因此,为准确地认识、评价萧友梅,更为从中获得有益的启迪,就不能不研究萧友梅的中西音乐观。

萧友梅自己说过:"我生性是趋于实做一方面的。"[一]的确,他整个一生都在力所能及的范围内,脚踏实地、事无巨细地去做每一件有益于中国音乐进步的事情。然而,这并不意味着萧友梅忽视理论。正相反,他的所有音乐实践,都是在他当时所能达到

[一] 《萧友梅音乐文集》,第282页。

的理性的、科学的眼光下付诸实行的。并且，他还通过他那些文风直率、观点明确、富于逻辑的文字论著，为我们留下了他对中西音乐关系的严肃思考。他的某些观点的变化，以及受客观条件的限制，使他还难以克服某些认识中的矛盾。尤其是：其中的不少问题，至今仍然困扰着当代中国音乐界，这就使我们怀有格外浓厚的兴趣回顾萧友梅的中西音乐观。

认为中国既有的旧乐落后于西方近现代音乐，这是萧友梅观察和处理中西音乐关系问题时的认识上的基点。

早在1916年，萧友梅在他的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的"结束语"中，就曾指出，17世纪前西方的音响学知识"也与东方同样的幼稚"；而17世纪后中国的音乐制作"却没有更进一步的发展"，这"过失"就不能不算在"最后一个满洲王朝的账上"。因为"它根本没有促进音乐的学院教育的发展"。面对这现实，萧友梅抱定了"往事不可谏，来者犹可追"，"亡羊而补牢，未为迟也"㈠的态度。

这里已经表达了中国旧乐落后了的思想。而萧友梅的全部音乐活动，就是以"犹可追"、"未为迟"的信念，竭尽全力改变中国音乐落后的状况。

此后，他又以更明确的语言，反复强调过中国旧乐的落后、例如：

1931年他写道："今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位。"㈡

1932年在为刘天华先生去世而写的文章中也提到"西乐之较中乐为进步"㈢。

㈠ 《萧友梅音乐文集》，第132—133页。

㈡ 《萧友梅音乐文集》，第307页。

㈢ 《萧友梅音乐文集》，第324页。

在《音乐的势力》(1933 年)、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934年)以及《旧乐沿革》(1938年)诸文中,他明确提出旧乐落后西乐的时间距离为"一千年"之久。

关于落后的时间,还有以下说法:

"自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍是依然故我毫无进步改良。"㊀

他还曾将雅乐与俗乐加以区分。认为前者与西洋音乐相差"约有一千五六百年",后者与之相差"亦有七八百年"㊁。

上面不尽相同的旧乐落后时间数字反映出不尽相同的比较角度。无论如何,按最保守的估计,在萧友梅看来,中国旧乐也要落后于西方七百年。

中国旧乐为什么会落后?

萧友梅反复强调的是下面这些原因:

一是记谱法的落后。萧友梅认为,欧洲音乐的进步,是与线谱的发明及日臻完善密切相关的。而中国开元以后的"管色字谱与板眼记法","沿用千余年不见有何种改善","无怪乎吾国音乐不能有系统的发达也"㊂。

没有精确的记谱法,不但使许许多多优秀音乐作品不能得到传承和积累,而且对位音乐、复音音乐也难以成功㊃。

二是"偏重技术",不做理论上的研究,"不求改良进步","只求知其当然而不求知其所以然"㊄。

㊀ 《萧友梅音乐文集》,第 446 页。
㊁ 《萧友梅音乐文集》,第 465 页。
㊂ 《萧友梅音乐文集》,第 237 页。
㊃ 《萧友梅音乐文集》,第 414—415 页。
㊄ 《萧友梅音乐文集》,第 325、446 页。

三是"教授法之泥古"，甚至"守秘密"㊀。导致"墨守旧法，缺乏进取的精神"㊀。

第四，也是最关键的，是"历代向无真正音乐教育机关之设立"㊂。倘若有了专门的音乐教育机构，前三条造成中国旧乐落后的原因，至少会得到很大程度的克服。

不难看出，以上所论的中国旧乐落后的原因，是从音乐艺术演进所需要的最低必要条件着眼的。缺乏必要条件，演进就迟滞，甚至停止。

那么，中国旧乐究竟有什么缺欠呢？

萧友梅写道：

"中国音乐的根本缺陷便是没有和声，没有转调，""无论怎样优美的曲调，如果唱来唱去都只是一个样子，听的人一定会感到厌倦；有了和声，它便可以发出千变万化的音响。"㊃

历史上，唐朝是音乐兴旺的时代，唐明皇本人又嗜好音乐。"但是音乐本身，仍旧没有什么进步。"因为"还是单音作曲"。到了明末清初，也并无改进㊄。

可见，在萧友梅看来，就音乐形态而言，单声思维，乃是中国旧乐落后的最根本的标志。这与赵元任对中国音乐"不及"西方"关键就在个和声方面"的看法是一致的。

所谓中国旧乐的落后，是与西方音乐比较之后得出的结论。为改变落后，逻辑的归宿必然是"非借镜于西乐不可"。

早在1920年，他写下了这样的话：

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第325页。
㊁ 《萧友梅音乐文集》，第416页。
㊂ 《萧友梅音乐文集》，第325页。
㊃ 《萧友梅音乐文集》，第380页。
㊄ 《萧友梅音乐文集》，第415页。

现在的西洋音乐，本来不能叫做西洋音乐，“因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，”“音乐没有什么国界的。”㊀

1923年还写道：

“音乐是一种真正的世界语。”“……奏起别国的音乐来，不用翻译亦可以明白这个乐曲的性质。所以音乐是世界的……”㊁

看得出，这一时期萧友梅关注的重心在于中西音乐的共通性，而不在于二者的区别性，按照赵元任中西音乐之间既有“不及的不同”又有“不同的不同”的观点，此刻，萧友梅强调的是“不及的不同”。消除“不及的不同”，就要参照西方音乐经验，针对中国旧乐落后的原因，逐一提高那些“不及”之处。而改变“不及”的最重要的途径，就是专业化的音乐教育。这也正是他将最多的精力倾注于此的原因。

应当承认，上面引用的萧友梅的两段话，从严格的理论眼光看，是容易引起误解的。那就是，他没有顾及中国音乐与西方音乐永远要存在的“不同的不同”。他在当时那样表述有几种可能：或许他所说的将来中国音乐要与西方音乐“一般”，所指是音乐的进步程度；或许当时他认为“当务之急”是将先进的西乐及其方法介绍进来；或许他当时尚未认真思考未来中国音乐的全部特征和性质。不过，无论怎样，当我们稍微注意他的全部言论和全部实践，就绝不会仅凭那几句话而认为他是“西化论”者。尤其是，当涉及到中国新音乐的创造问题时，他的观点就绝不会引起误解了。

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第143页。

㊁ 《萧友梅音乐文集》，第230页。

早在1924年，他就以“欢喜应之”的态度为李华萱的《俗曲集》作序，指出俗曲“可供作曲家与音乐史家之参考”㈠。说明他是深知民间音乐对于新音乐的创作及其他方面的价值和意义的。

1934年，他明白地写道：“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生。”“音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里保存我们的民族性，虽然它的形式是欧化的。”㈡

这里清楚地表明了并非要中国音乐单纯地向西方音乐看齐的思想。同时也透露出萧友梅对于未来中国音乐的设想：一是民族性的保存是带有必然性的（“一定”）；二是民族性的骨干、精神，欧化的形式。这些看法，在他晚年的《关于我国新音乐运动》（1938年）㈢和《复兴国乐我见》（1939年）㈣两文中，还有进一步的阐述。

当时有人这样向他提问：

“有人主张：音乐不分国界，用世界的眼光来观察音乐，凡是进步的音乐，便迎头把它赶上，凡是落后的音乐，便忍痛把它放弃；这样，中国人学音乐的，便一心一德，选择一种进步的音乐来学，不管它是‘中’或‘西’，也不必抱有中西的观念。这种看法，先生以为如何？”

这提问中包含的观点，与萧友梅20年代初的看法，是相当接近的。然而萧友梅的回答却是：

㈠ 《萧友梅音乐文集》，第237页。
㈡ 《萧友梅音乐文集》，第381页。
㈢ 《萧友梅音乐文集》，第465页。
㈣ 《萧友梅音乐文集》，第539页。

"抱定这种见解去学音乐技术是可以的，但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。"

这说明，萧友梅把音乐艺术看作是由技术方面与非技术方面构成的。音乐不分国界，在这里指的是技术方面了。至于创造国民乐派，则是有国界，即有民族性的，所以旧乐不能"完全放弃"。应当说，这与20年代初对有关问题的表述，有了微妙然而又是重要的改变。

后来，他又进一步阐释他的观点。他将音乐分成三个要素：一为音乐的内容；二为音乐的形式，"即节奏、旋律、和声与曲体等"；三为音乐的演出。三个要素中，起决定作用的是音乐的内容，"音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容。"

基于这样的认识，他提出"国乐与非国乐之分，应以内容为唯一之标准"。他坚决反对"以为凡用我国旧有之乐器及技术所表演之旧调，便是国乐"的看法。他说"此种观念实属谬误，且足为复兴国乐之障碍"。

那么，什么是国乐应有的内容呢？

"曰：能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。"而那种"仅抄袭昔人残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无关涉"的，"则仅可名之为'旧乐'，不配称为'国乐'也"。这里我们回想起，萧友梅在讲中国音乐落后时，总是讲"旧乐"，而不是"国乐"。显然，在他的心目中，真正的中国国乐，实际上是运用西方先进技术，表现中国的民族精神，关乎中国国运的，新型的，现代的，有待去创造的中国音乐。为此，他提出包含有七项内容的"复兴国乐之计划"。这七项，实为培养现代中国作曲家所需要的全部中外音乐知识、技术以及道德、文化修养的准备。其中就包括"训练学生，使从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国

乐之基础"，"务使学生能充分利用前人之文化遗产"的内容。他亲自讲授的《旧乐沿革》课，就是为此而设的。他还因深感一些旧乐"时代悠远，记载不全，日渐湮没者，至为可惜"，而强烈呼吁"政府"方面对整理旧乐的实际支持。

至此，萧友梅的中国国乐理想可概括为：

西洋音乐技术为躯干；

中国民族精神为灵魂。

但是，对于西洋音乐技术，包括形式、工具，是否无条件的全盘接受过来即可表现中国音乐的灵魂呢？让我们以乐器为例回顾一下。

的确，萧友梅说过："一切技术与工具须采用西方的，"因为"乐器为工具，""不必严分国界。""演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更便利，""将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。"

逻辑上、理论上，萧友梅虽有这样的见解，但在实践中，他从来不是简单地取消中国乐器。据前辈们回忆，萧友梅主持上海国立音专工作期间，曾规定每个学生都必须学一件中国乐器，在《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》一文中，他提出了自己的观点。依照他的观点，会使乐器研制工作有一个更为科学的态度和切实有效的程序。他绝不是[持]简单反对的立场。他曾著专文称赞刘天华为"吾国国乐乐师之模范"。他在《十年来音乐界之成绩》一文中还勉励"有志改良国乐者更加努力"㊀，等等。

凡此种种，都说明他不是简单的中国乐器"否定论"。是否可以认为，在中国乐器问题上，他怀有某种矛盾的心理？

再如对于西洋技术中的和声学，早在1916年他说过：

"我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第463页。

在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提下获得古乐的新生”㈠。果然，远在1920年，他就编写了《和声学纲要》，并在北京女子高师音乐科亲自教授。他还说过："和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。"㈡

这里反映出萧友梅的一个见解：丰富的中国旋律与西方进步的和声学的结合，将创造出中国音乐的新时代。

那么，这是不是意味着和声学这种西洋技术全盘接受过来即可毫不费力地实行与中国旋律的结合呢？虽然萧友梅同意音乐技术不必分中西，但他在实践中，态度又颇为审慎。例如，在评论来维思先生的讲演时，他写道：

"至于来氏最后谓中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜于中国音乐之和声，方不至失去吾国乐曲之本色一层，更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵，多不喜欢听三度音（尤其是大三度），而在西乐和声，大小调之三度音均为不可缺者。关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意。"㈢

这段话很耐人寻味。一方面从理论上，萧友梅认为音乐技术可以不分中西。然而实践中，他又感到了中西听众对和声的审美差异。这差异足以导致和声学这种西洋技术并非完全没有国界。而和声——多声思维又是创造中国音乐新时代的关键所在。可以看出，西方技术之与中国音乐关系的复杂性，已经被触到了。对此，他小心地避免过早下结论，而是取"极愿"后人"多所注意"的态度。

可见，虽然有了"西洋技术为躯干，中国精神为灵魂"这样一

㈠ 《萧友梅音乐文集》，第8页。

㈡ 《萧友梅音乐文集》，第381页。

㈢ 《萧友梅音乐文集》，第332页。

个比较明确的方向，但是实行起来却远不是轻而易举的。自认为“不是一个感觉敏锐者”的萧友梅，实际上已经感觉到了在音乐文化里，灵魂与躯干的关系，并非是简单明了的。当他估计中国旧乐落后“一千年”时，就已经意味着弥补一千年的差距绝非短期之功。

1934年，他称“中国今日之音乐，过渡时代之音乐也”㊀。

1938年，他评价“以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干的新音乐”，“是一种很好的试验，可惜还没有人彻底实行”㊁。须知，中西音乐因素的结合（包括成功的不成功的），实际上本世纪初已经开始。到1938年，已经约四十年之久。但在萧友梅看来，均不属“彻底实行”之列。可见，他所追求的是一种中西两种音乐文化深刻、广泛、本质上的结合。这就需要对中西两种音乐文化全面、彻底的掌握，再使之相互交融，产生出新的音乐文化，这也是短期难以奏效的。

同年，在谈到中国的“国民乐派”时，他说“这个问题很重大”，“是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新近作曲家的意向与努力如何，方能决定”㊂。

就是说，假如作曲家没有正确的意向或努力不够，本世纪内，我们的“国民乐派”也是难以完成的。这充分说明他对中西音乐因素结合这一困难、复杂过程的富于历史感的预见。同时，这里还指出了一个重要的事实，说一千道一万，中国新音乐文化大厦的建造，最终取决于作曲家的创作。

以上，我们回顾了萧友梅关于中西音乐关系的主要观点。

如何看待这些观点在中国现代音乐史上的意义？

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第433页。
㊁ 《萧友梅音乐文集》，第465页。
㊂ 《萧友梅音乐文集》，第467页。

无庸讳言，对此，中国音乐界始终存在着这样那样的分歧。

其中，直到今天仍可听到的批评，是认为萧友梅的理论和实践，是将中国音乐引向西化的道路。不是有种观点认为自“学堂乐歌”以来，中国音乐就走上了一条“历史性的歧路”吗？在这种观点看来，萧友梅一定是拓宽、延伸这条“歧路”的人了。

这分歧的实质，是中国今天（当代）应当有什么样的音乐。

萧友梅从事的全部事业中，最重要的是以音乐专业教育为中心，将西方音乐知识较系统、全面地引进中国社会。其后果，的确，不说是决定了也得说深刻地影响了当代中国音乐的面貌。

那么，对萧友梅的某种否定性批评，从逻辑上说，则应当是从对当代中国音乐面貌的某种不满意的反思当中产生出来的。

对当代中国音乐的现状，不同程度，不同角度，似乎许多人都多有不满。然而，这是否能简单地归咎于参照西方的现代专业音乐教育呢？

为弄清这一点，有必要心平气和地研究一下，中国旧有音乐究竟是否落后于西方了？也就是说，萧友梅看待中西关系问题的那个基点是否可以成立？

反对说“中国音乐落后于西方”，主要是基于近些年来颇为常见的一种观点，即不存在普遍、共同的音乐价值标准，因此，无法在不同的音乐文化之间做比较或价值判断。理由是：音乐的价值观念是基于一定的音乐传统的。不同的民族文化传统形成不同的音乐价值观念。因此，不同的民族文化不能相比，也就不存在先进与落后的差别。

这是一种相对主义的音乐价值观。

一个不容否认的客观事实是，如同人类社会发展的总趋势是不断走向新的进步一样，人类音乐文化也是从初级到中级，从中级到高级……向着新的进步不断演进的。当我们说出“进步”

这个判断时，实际上就已运用了某种客观的价值标准，例如，人们公认，欧洲18、19世纪的音乐高于他们14、15世纪的音乐。这"高于"，至少是指音乐表现人类的情感、思想的深度和广度，音乐技术、技巧发展的高度和形式完善的程度等方面的前者高于后者。这中间，就含有音乐价值观的客观标准。这标准，在另一些音乐的比较当中，就会具有适用性。因为，既然我们的对象都是音乐，那么，凡音乐必然都具有最低限度的 使之能称之为音乐的那些基本因素构成的同一性。有了最低限度的同一性，就可以进入同一个"比较场"。

音乐实践告诉我们，认真聆听、接触过音乐的人们，事实上，都有音乐比较的经验。例如，喜欢二胡音乐的人，会认为这些二胡作品比另一些二胡作品好。喜欢钢琴音乐的人，会认为这部钢琴曲比另一部好。这"好"，就代表了他的音乐美学价值标准。这虽然出自个体意识，但作为"社会关系的总和"的人不会只有审美意识的个性而毫无共性因素。众多的共性因素，经过人类音乐史实践的过滤，就会积淀出某些普遍适用的音乐评价标准。正是依了这类标准，人们才能判断出哪些音乐是冲破时空屏障而称得起是全人类的音乐财富的。

因此，完全排除不同民族音乐文化的任何可比性的相对主义音乐价值观，是有缺欠的。

在萧友梅时代，如果坚持不能相比的相对主义，当然，也就得不出中国旧乐落后于西方音乐的看法。不落后，也就不必借鉴、学习西方的经验。不与西方音乐接触，中国音乐就只能处于自我封闭的状态。这无异于主张中国音乐继续保持中世纪的面貌。

然而，自1840年后，整个中国社会都开始了告别中世纪，进入向近代社会、现代社会转变的历史进程，怎么能设想，唯独把

它的音乐文化留在中世纪呢？社会的变革，必然要求音乐适应这种变革，促进这种变革；因此，无须赘言，音乐本身就必须、必然要改变。这里且不论中国中世纪的音乐是否是一种理想的中国音乐。

那么，是否可能一方面实现音乐向近代、现代的变化，以适应社会的变革，同时又完全避免西方的影响？

这确乎是个令人神往的设想。也许，这正是反对西方音乐影响的观点的人所理想的。不过，我们却从未见过任何人或从理论上稍详地论证，或从实践上指出范例，以便提供出既无西方影响，又是现代性的中国新音乐的稍微清晰点的概念，而这是一种观点能够令人信服的最低条件。

上面，是从逻辑上进行的理性推论。如果我们面向社会实践，一个无法改变的事实就会摆在眼前：西方音乐以社会性的规模影响着中国音乐，至少已历经九十年的历史，而且至今依然，虽然反对西方影响的观点一直存在。特别是像60年代的"民族化"、"文革"中反对"大、洋、古"这类特定时期，西方音乐因素仍然不能绝迹。这么持久、"顽固"的社会文化现象，就不是个别人的意志所能左右的了。不能不承认，这是历史文化中有规律性的、无视个人意愿的、只能适应不能(无法)避开的历史必由之路。这九十年的历史过程本身，就最有力地证明了，20世纪的中国音乐，试图完全排除西方影响而又能实现向现代形态的转变，只是一种空想。

西方音乐比中国旧乐领先进入了近、现代的历史阶段，这是不应有异议的事实。这事实，客观上就提供了中国音乐要借鉴西方音乐经验的基础。或者说迟早要发生中西音乐因素互相结合这样的音乐史过程。

但是，中国音乐究竟在哪一刻进入这一过程，并不是任意

的。近来的中外文化交流研究提出了一些西方音乐因素早已进入中国的事例，然而，西方音乐因素真正进入中国社会，只是到了上世纪末，本世纪初的“学堂乐歌”，才成为一时的风气。这是基于特定的中国社会文化背景才会发生的。

“学堂乐歌”虽然只是中西音乐因素初级形态的结合，但却是中国音乐由旧乐形态向现代形态转变的漫长历史过程的开始。

在萧友梅登上中国音乐乐坛时，大体上正是由“学堂乐歌”引进的初步的西方音乐知识，以及中西音乐的初步结合，都极待向更深、更广、更高、更专业化的领域开拓的历史时刻。萧友梅准确、有力地把握住这一历史时机，一方面撰文反复强调旧乐落后的“显著事实”，唤起乐界急起直追的紧迫感，又具体地从专业教育这个关键处着手，从“北大音乐传习所”到“上海国立音乐院”，终于建立起现代专业音乐教育机构，培养出一代代多种音乐专业人材。有了这样的专业人材，才能有力地，而且是有保障地推进中国现代音乐文化的创建。这正是萧友梅在中国音乐史的历史性转变过程中的杰出贡献。

今人如果孤立地看萧友梅20年代有关中西音乐比较的言论，会感到他讲旧乐落后于西乐讲的多；相比之下，旧乐的价值讲的少（虽然不是没有）。这一点，不能脱离当时的历史背景。那时，中国乐界还只有有限的西乐知识。当着认清西乐进步之处和中国旧乐落后之点还是中国音乐进步的关键问题时，力陈西乐的有用经验，对旧乐往往是“爱之深，责之切”㊀，是有历史必要性的。但是，当涉及到具体的音乐对象时，无论是20年代还是整个一生，无论是音乐文化的任何一个方面，凡有益于中国音乐

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第381页。

文化的，没有萧友梅不支持的。他明确反对的只有他称之谓“西乐中的不良好者”，Jazz 音乐和中国的“有伤风化和有颓废性或消极性的音乐”㊀。

以今天的眼光看，在某些问题的认识上，萧友梅并非没有某些局限。这一方面是由于当时的历史条件下，中西音乐关系的实践还没有十分深入，还难以从中得出更深化的认识；另一方面，也是由于中西音乐关系问题本身的极端繁复，许多问题实在难以看得一目了然。君不见当代学人在一些问题上依然争论不休吗？所以，我们不必苛求前人。不过，研究一下萧友梅这样一位开拓者的某种局限性对于当代理论工作者，也是饶有兴味的。

例如，萧友梅的“乐器为工具”的观点。由于是工具，则“只求其精良利便，不必严分国界”㊁。他还以交通工具，战争武器为例，说明可以不必顾及国界而直接采用西方的。这些论述，道出了一方面的真理，但还缺少另一方面的道理：乐器也有非工具性，即特定的音色、演奏法及其与特定民族音乐审美心理的密切联系，这一点，使乐器这种工具与物质生产、技术领域的工具有所区别。乐器的工具性，是中国音乐可以使用西方乐器的根据，这已为历史所证实；乐器的非工具性，是中国固有乐器不可轻易舍弃的原因。只看到工具性，会产生取消原有国乐器的倾向；只看到非工具性，会导致拒绝西方乐器的做法，60 年代对“民族化”的片面理解曾在相当大的规模上这样实行过，然而那已是历史的插曲。因此，只看到工具性或非工具性都是不全面的。

再如，关于“什么是国乐”的观点。萧友梅强调国乐的要义在于音乐的精神、思想、情感、灵魂，即音乐的内容。这种从音乐

㊀ 《萧友梅音乐文集》，第 345—346 页。

㊁ 《萧友梅音乐文集》，第 541 页。

的性质、道德伦理价值、以及有益的社会功能角度定义国乐，有着值得充分肯定的积极意义。需要研究的是，萧友梅的定义几乎完全忽视了形式方面的作用。而形式，在他看来又是指“节奏、旋律、和声与曲体”的。这等于说，形式，即为音乐本身。音乐本身即音乐的躯干。音乐的形式、躯干与音乐的精神、灵魂是什么样的关系呢？萧友梅没有专门详论，只是说重要的是内容不是形式。然而我们知道，音乐的灵魂与躯干的关系原是密不可分的。我们理想的观念中的音乐灵魂如何外化为可听、可感的音响躯干；反过来，何种样态的音乐躯干才能完美地容纳进并显现出理想的音乐灵魂，这正是问题的症结所在。这既需要理论上的切实研究，也赖于实践上的反复探索。我个人认为，一定意义上，创造新国乐(按萧友梅的国乐定义)的困难，更多的恰在形式、躯干方面。只强调内容，小视形式对内容的制约性及二者的相互依存关系，从严格的理论角度看，就有失完善了。

回顾历史不是“追究责任”，也不是单纯地评判是非；而是要吸取有益于今天的经验。

倘若我们把目光从萧友梅再转引到整个现代专业音乐教育，我以为，最值得深思的有两点：

第一，是关于中国传统音乐教育。

中国的现代专业音乐教育的基本参照系是取自西方的。这一点，无可指责。但是仍应清醒要追求中国自己的特点。这特点就在于，除去传授西方音乐知识外，还应传授中国固有的传统音乐知识。就主观意图而言，这也历来为音乐教育的所有主持者所认识。然而从实际的教学效果看，直到今天，或多或少，都还存在着学生们接受的西方音乐知识多，中国音乐知识少的状况。原因在于西乐本身已经具备系统化，规范化，便于教，易于学的优点；相比之下，中国传统音乐尚未形成同样有效的教学体

系。这种情形，对整个中国现代音乐文化的建设都会有直接、间接的不利影响。首先是从事音乐创作的学生，会影响到他们对中国民族音乐精神的深刻领悟和把握。对于表演专业，也会影响到对中国音乐气质、神韵的捕捉。即便是西方乐器的西方音乐表演，也并非与此无关。这个领域，不是常有中国学派之说吗？其实，只有真正理解中国传统音乐精神的表演家，才能在西方乐器、西方音乐的表演艺术中，创造出中国学派来。在非专业音乐教育领域，会因专业教育领域里传统音乐知识传授不足，而更难以选择、充实适当的教学材料。于是，渐渐地在社会公众的音乐审美心理中，就会缺少更自觉、更稳固的传统音乐审美意识。

公正地说，在萧友梅时代，尚不具备真正解决前述问题的客观条件。那时，系统的西方音乐教育刚刚开始，而本身极端复杂的中国传统音乐研究，亦刚刚起步，尚难形成切实有效的教材。

今天，我们已经跨入90年代。我们应当有更强烈的愿望，去改变至今犹存的中国传统音乐教育领域的欠缺，完成前人不可能实现的，今人已经有可能达到的目标，那就是：中乐、西乐双双丰厚深广的知识传授。这应当是中国专业音乐教育有别于西方的最重要特色。

其次，是关于音乐创作人材的培养。

一般而论，在已有发达的专业音乐创作的国家里，那里的音乐教育，从宏观上不必介意表演专业与创作专业孰重孰轻之事。但在尚无繁荣的高水平专业创作的国家里，如不将创作专业置于突出地位，不着力培养自己的作曲家，发展自己民族的专业创作，那就势必任由外来音乐文化充满于自己的音乐空间。在这个意义上，在专业音乐教育中着力于培养作曲人材，就有战略性的意义了。以中国的现代音乐文化状况而言，我以为，培养大量

高水平的现代作曲家，始终应当是我们的专业音乐教育最重要的战略性目标。

回顾我们的专业音乐教育历史，在一般性标准上，对作曲人材的培养也是重视的。但若从特殊、首要、格外的高度上要求，还是有所欠缺的。例如，从观念上我们是否明确地将培养作曲家做为第一目标？对如何培养出真正的作曲家，我们是否做过专门的研究？我们是否有意识地将最优秀的音乐人材集中到作曲专业上了？我们是否为已经显露出创造才能的作曲人材提供了可能提供的最佳创作环境？作为对上述问题的回答，这里仅举出两个事实：一个是，我们现有的有关课程设置及教学要求，是否足以确保提供中国作曲家所必备的中国民间、传统音乐知识，是令人怀疑的。另一个事实是，相当数量优秀的中国现代专业创作，是由“业余身分”的作曲家写就的。

在专业音乐院校内，当我们不着意于作曲人材的培养时，就可能出现西方乐器表演艺术专业对作曲专业的“冲击”。因为欧洲音乐已经为音乐表演艺术提供了丰富的材料。中国学生在领悟西方音乐的美学趣味、掌握表演技巧上，都表现出很高的才能。另一方面，以西方音乐作曲理论为基本技术装备，踏出一条表现中国风格的作曲道路，是十分艰巨的事业。于是，就形成了这样的对比：表演专业，易于取得成果；创作专业，难以获得成功。这一易一难，就会把注意力引吸到西方音乐的表演艺术上去。我们还可能情不自禁地从表演艺术的成功当中对教育成果产生一定程度的满足感。长此以往，这多少又会模糊培养高水平作曲家的战略意识。当然，这里不是主张削弱西方乐器表演专业，因为表演艺术的发展势必推动创作的进步，本文只是主张对作曲专业应更为加强。因为，融合中西音乐两大元素以创建新的中国音乐这一几代中国音乐家的历史夙愿，中西音乐关系中

全部复杂问题的真正解决，最终，都只能取决于多种形式、相当大数量、高度专业水平的成功作品的涌现。而当前的严峻现实是：在我们整个现代音乐史上，恐怕还不能说已经出现了从各个角度上都得到广泛公认的、全面意义上的、国际性的作曲大师。这一直是中国现代音乐文化中最大的缺憾。

这个大缺憾，基本上是由于处于不同文化圈、各自有着不同历史、人文、社会背景，而且又各自有着独立体系和传统的中、西两大音乐系统的融合这一世界音乐史上独一无二的伟大进程，其困难程度，往往超出人们的想象。可以说，今天的缺憾，是带有历史必然性的。将这归咎于萧友梅或其他个人，都是不公正的。相反，萧友梅已经以他的全部精力推进了中西音乐融合的进程。并且，他还预见到这将是一条漫长的路，所以他不敢断言本世纪内我们能走完这条路。

但是，我们从事音乐事业的人，却也不能躲在"历史必然性"的后面，不去认真反省种种历史经验。我们的责任是突破前人难以避免的局限，弥补前人难以避免的不足，使我们的认识接近于全面、完善。特别是要不失时机地实践前人当时难以实行而今天可能实行的必要措施，切实地加速历史进程，力求在本世纪内达到萧友梅不敢肯定能达到的中国音乐的历史目标。

1991年7月16日

新音乐运动伟大先驱者的美学宣言

——《萧友梅音乐文集》读后

居其宏

予生也晚。作为一个音乐理论工作者，虽然自己的理论活动有时涉及近现代音乐史的相关领域，但囿于文献资料的难于查找，以及自身的不够勤奋，往往习惯于沿用成说，并未去深究其中的是非曲直。尤其是对萧友梅先生其人其乐，及其美学思想和实践活动，知之更少。相当长的一个时期来，我们从极有限的近现代音乐史学专著中，从大量的批判性的文章和一两部旁及萧先生的文艺作品中，知道他是国立音专的创始者，一个"全盘西化"论者和新音乐的反对者。后来接触到了一些第一手的文献，才开始对某些权威性的成说产生了疑问。好在我不是这些成说的发明人，因此从怀疑到放弃这些成说的过程还不显得过分痛苦和艰难。然而据实言之，直到此时，我对萧先生的了

解，仍然是并不十分清晰的。

因此，当我拿到萧友梅长子萧勤先生题赠的这本《萧友梅音乐文集》（下简称"文集"），当时的惊喜心情是可以想见的。

这是一本有着极可宝贵的历史价值和学术价值的重要文献，从中我们不但可以窥见20世纪初叶我国乐坛所面临的现实状况以及当时音乐家们为振兴中国音乐所做的种种努力，窥见各种音乐思潮之间的碰撞、交融、冲突，而且更可以听见萧友梅先生这位中国新音乐运动的先驱者为改造旧乐、创造新乐所发出的激愤的呐喊和深情的呼唤。尽管萧先生声明"我生性是趋于实做一方面的"（"文集"第283页），而且在振兴国民音乐教育、普及音乐文化、发展专业音乐教育、创造现代中国的音乐艺术等方面殚思竭虑、奔走呼号，做了大量艰苦而繁难的实际工作并且取得了辉煌的成绩，但我们通过"文集"中的一篇篇文字，仍然不能不为其中闪耀着理性光芒的丰富思想，鞭辟入里的分析、深刻的美学思考和雄辩的逻辑力量所折服，更为跃动其中的挚爱中国音乐的拳拳情思和对中国新音乐运动的坚定信念所感动。因此我敢说，这本"文集"，正是萧友梅先生——我国新音乐运动这位伟大先驱者的美学宣言。

A

萧先生的青少年时代，正值中国面临世纪性转折，帝国主义的野蛮侵略和封建主义的腐败落后使中国的政治、经济、文化经历着前所未有的严重危机。从康有为到孙中山，大批爱国志士和革命党人抛头颅、洒热血，从不同方向寻求救国图存、振兴中华的方略。正是这种宏观的历史文化背景，对萧先生的社会观、历史观和美学观产生了深刻的影响。据"文集"中的一些史料披

露，萧先生出生于一个书香门第，自幼受到严格的传统文化的熏陶，并在与孙中山的接触交往中接受了他的革命思想影响。1902年18岁时自费赴日留学，25岁学成返国，三年后又公费留学德国，在系统研习西方音乐文化的同时，自然也考察了西方的社会政治制度和经济发展状况。当他在36岁的成熟之年返回故国的时候，以其长达十五年的国外生活经历（东洋七年，西洋八年）以及对本土传统文化的深刻了解（他提交给莱比锡大学哲学系的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》便是一个极有力的佐证），已经磨砺成为一个通晓古今、学贯中西的成熟学者了。正是这种特殊的人生经历和双重的历史文化背景，使得萧先生的美学眼光和音乐观念获得了一种超逸性的美质，使他在探究中国音乐的古今之变、比较东西方音乐文化之优长得失时具有历史的真切感和现实的紧迫感，具有囿于单一的历史文化背景所不可能具备的潇洒飘逸的心灵状态和严肃求实的科学精神。

在20世纪初期的中国乐坛，具有如斯开放心灵和美学胸怀的音乐家不能说绝无仅有，但是我敢说，无论从理论领域还是实践领域，无论对中国传统音乐历史的深刻剖析还是对其未来发展的战略设计，对20世纪中国专业音乐之影响至深至巨的，在新音乐运动的先驱者中，萧先生是第一人。

B

尽管萧友梅对中西音乐文化都有极真切的了解和深刻的阐发，但他在观察中外古今之音乐事实、规划中国音乐的未来蓝图时，首先不是从音乐本体论而是从社会历史发展观来切入主题、展开思绪的，这就构成了萧友梅音乐美学思想的一大特色：即把

中西音乐文化的发展及两者的比较研究置于广阔的社会历史和人文发展的宏观背景中来加以考察和论证，从而使之具有浓重的历史意识和宏观的社会学高度，并从中导出符合历史发展逻辑的美学结论。

萧友梅在为《儿童新歌》所作的序言中指出，当时的中国音乐，正处在“青黄不接之时期”：“中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。依据进化之原理，本无一日非过渡时代，惟纵考古今，横观中外，从无中国今日之明显者。盖吾人生当今世，古乐已就衰微，新声犹未普遍。”（“文集”第433页）这里说的是音乐，而推及当时中国之政治、经济和文化领域，又何尝不是如此！萧先生用以“纵考古今，横观中外”的虽说是一种朴素的唯物史观进化论，但他对中国音乐现状的分析却是十分切中时弊的，即清醒地认识到中国音乐正面临着一个古今中外音乐史上从未有过的典型的同时也是痛苦的“过渡时代”；在这古乐将亡未亡、新乐方生未盛之际，新与旧、古与今、中与外的激烈碰撞和冲突，将中国音乐推向一个三岔路口，“中国音乐向何处去？”这一历史性的严峻诘问像一座大山一样矗立在每一位中国音乐家的面前，既不能绕道而行，更不能视而不见。

当然，在当时的历史条件下，人们对这一历史诘问的回答是各式各样的；国粹主义者，抑或“以西代中”论者（萧友梅也曾被错误地归入这一类）也都提出了他们的美学主张和战略设想，可惜它们都严重脱离了中国的总体国情和中国音乐的具体实际，因此在历史发展过程中被理所当然地抛弃了。只有萧友梅先生以及与他同时代的那些新音乐运动的先驱者们所提出的战略构想和未来蓝图，最终成为20世纪中国音乐的发展方向。这就是：借鉴西乐，改良旧乐，创造新乐。

这是因历史的错差而误入迷津么？

不，这是历史的必然抉择。

C

萧友梅以音乐革新家的胆略和眼光，极其敏锐地感受到了处在历史大转折关头时代精神的强烈感召和社会变革对于音乐变革的紧迫呼唤。面对死气沉沉的中国乐坛，他振臂高呼："吾辈为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，借收声词合一之效，以表现泱泱大国之风。"（"文集"第320页）这番大声镗鞳之言道出了新音乐运动先驱者的共同心声，是宣言，也是誓言。其间爱国情思、报国之志以及锐意创造新乐以为时代新声和民众心声的豪情壮志，跃然纸上。它极为雄辩地表明，以萧友梅为代表的新乐运动的先驱者们，对自己所从事的音乐变革事业，怀着难能可贵的理性自觉，即自觉地把新音乐运动同历史发展的必然趋势、同时代潮流、同社会民众的迫切要求联系起来，同泱泱大国的民族魂魄联系起来，从中吸取伟大的动力和创造的诗情，从而把新音乐运动汇入到新文化运动的滚滚洪流中，使之成为20世纪初叶中国社会伟大历史变革的一部分。这样，我国新音乐运动就不是一个孤立的偶发性事件，更不是萧友梅等少数几个好事者的忽发奇想，而是一场自觉的音乐革新运动，是在东西方音乐文化大撞击大融合形势下的必然趋势和必然结果，是中华民族在现代条件下文化意识觉醒的标志。

D

"五四"新文化运动是以反对封建礼教和儒家旧道德、旧文

化，提倡民主与科学，开启民智，唤起民众为其主要目标的，我国新音乐运动的早期代表人物，在新文化运动的影响下，同样把改造国民性、振奋民族精神当作自己应当肩负的历史责任。

萧友梅在自己的言论中常常引用“移风易俗，莫善于乐”这句话，但这并不意味着萧氏对儒家礼乐思想核心的皈依和认同，而是借以说明音乐艺术对于国民精神的养成及改造的极端重要性。萧友梅认为：“我国民气的柔弱不振，自然是因为国民教育没有办好；但是社会上缺乏一种雄壮的歌词和发扬蹈厉的音乐，也有很大的关系。”（“文集”第 341—342 页）他接着从音乐的性质和风格的角度入手，论述了各种不同的音乐对于国民情调的影响：“听惯悲曲的人们很少有快乐的精神的，听惯慢板音乐的人们很少有活泼的精神的，听惯淫邪音乐的人们不会有高尚思想和光明磊落态度的，听惯节奏不鲜明和散板音乐的人们不会有合作精神的，”因此他痛心疾首地呼吁：“现在还不赶紧把坏的音乐——淫词曲——去掉，把好的音乐介绍进来替代它，将来全国人的精神就很难有改造的希望，”“如果不马上把它们消灭，不马上整顿音乐教育，国民精神断难有振作的希望，全国人断难有合作的可能。”（“文集”第 345 页）这些激愤之辞，现在听来，不无牵强之处，将音乐风格同民气中的消极面作过分直接的对应类比，也有一些简单化之嫌；但在列强欺凌、国将不国、民不聊生的生死关头，一盘散沙的民族劣根性和柔弱、散漫的传统音乐之间，确也存在着某种内在的联系，虽然这种联系远比我们已经揭示出来的要深刻得多，也复杂得多。晚些时候，萧友梅也看出其中的复杂性，于是便修正了他对传统音乐的看法：“本国旧乐并非全无好的，好像优美的、悲哀的、恬静的几类实在不少，就是雄壮的、庄严的亦不是没有，不过太少了一点就是了。至于认真雄壮和快活的真是不易找得。”（“文集”第431页）所谓“认真雄壮和

快活的"音乐，大概就是前文所说的"发扬蹈厉的音乐"。中国传统音乐中的金戈铁马、铁板铜琶，自然不乏阳刚之气，但它的壮，常常与悲联系在一起，是一种悲壮风格，这是否与我们民族多灾多难的经历有关？然而不论如何，它毕竟是我们的古人和先辈抒怀壮心的方式，当历史车轮滚滚迈入20世纪的时候，当今的中国人感到再停留在传统的悲壮范畴已经力不从心，无法尽意是十分自然的了，他们迫切需要用一种节奏鲜明而铿锵有力、音调嘹亮激越、格调昂扬、气势磅礴的音乐来表达他们的呐喊、呼号、愤怒、抗争和狂飙突进般的奋起也是十分自然的了，而萧友梅不厌其烦地反复倡导这种音乐，极力主张"宜多作愉快活泼沉雄豪壮之歌，以改造国民情调"（"文集"第320页），"在此非常时期（居按：指全面抗战时期），必须注意如何利用音乐唤醒民族意识与加强民众爱国心"（"文集"第457页）也就不难理解了。

因此可以这样认为，萧友梅音乐美学思想的基石是强调音乐的社会教育功能，认为音乐是唤起民众、改造国民情调的重要途径。他的借鉴西乐、改良旧乐、创造新乐，都可以从这一点得到合理的解释。而萧友梅的这一思想，直至今天仍未失去其灿烂光华，而在当时的进步意义，更是不言而喻的。

E

萧友梅对中西音乐的历史发展都作了深刻的研究，并在两者的对比参照中，发现了中国传统音乐所存在的弊端及音乐现状落后于西方专业音乐的事实。他尖锐指出："今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位，""不能同世界各文明的音乐并驾齐驱。"（"文集"第307页）承认这样一个事实是困难而痛苦的，而对一个曾经拥有过灿烂辉煌的古代音乐文化的民族来说

尤其如此。但萧友梅这一段严峻的告白却内在地包含着一个积极进取的命题，即承认落后，但不甘落后，立志要使今日之中国音乐在世界乐坛上占有重要地位，让它与发达的西方音乐并驾齐驱。

为达此目的，萧友梅对我国传统音乐的发展历史与现状及其成败得失作了相当精细的研究，并对长期来导致我国音乐停滞不前的诸原因进行了广泛的探讨和尖锐的抨击。这些论述，在"文集"中占了相当多的篇什和比重，有许多著名论点已经熟为人知，此不赘述。

但我愿意指出，萧友梅关于我国音乐"一千余年来未有若何进展"原因的探讨，主要是从两个方面着手的：一是本体论和形态学的，二是史学和社会学的。

在本体论和形态学方面，萧友梅曾将中国音乐之无进步概括为四点："记谱法之不精确，不统一，一也；偏重技术，不为理论之研究，二也；教授法之泥古（即偏重听学，不重看谱）与守秘密，三也；历代向无真正音乐教育机关之设立，四也。"（"文集"第325页）晚些时候，他又将"中国音乐的根本缺陷"总结为：没有和声，没有转调，曲体简单，乐谱疏漏，表情方法不讲究（"文集"第380页）。

在史学和社会学方面，萧友梅的批评集中于两点：一是故步自封与夜郎自大，萧氏认为这是"吾国旧乐乐师之通病"（"文集"第325页）；二是儒家学说特别是宋代理学（萧氏称为"假性理家"）对音乐发展的阻碍，他们借口乐界品类太杂，就想阻止音乐的进步，萧氏将这种行为斥之为"因噎废食"，并大声疾呼："我看我们国民已经受了这种似是而非的诡辩家骗了一千多年，我们现在不要再上他们的当了。"（"文集"第147页）

在半个多世纪之后的今天，我们再来检讨萧友梅对中国音

乐之不发达及其原因的分析，以及在这些分析背后的美学观念，将会得出什么样的结论呢？

毫无疑问，萧友梅对我国旧乐的批评，无论是本体论和形态学方面的，还是史学和社会学方面的，他所赖以进行批评的内在尺度和价值标准，是基于西方工业革命后资产阶级民主主义的历史观、社会观和文化观，因此就其实质来说，萧友梅对旧乐的批判，是一种资本主义文化观念对封建主义文化观念的批判，工业文明对农业文明的批判。这种批判，在本世纪初，在“五四”新文化运动前后，具有极大的革命性和进步性，并理所当然地成为“五四”新文化运动的主要思潮和主要贡献。以萧友梅的个人经历和他所处的历史环境来说，他以一个革命民主主义者的社会观念和美学目光，对中国旧乐落后面的观察、分析、揭露和抨击，如此大胆，如此尖锐，如此理直气壮，如此乐此不疲，确实是难能可贵的。这在封建主义传统极为深厚、遗老遗少们势力雄壮的当时中国乐坛，恰如一声霹雳，振聋发聩；一面大旗，飘拂蓝天！

当然，在萧友梅所处的时代，在他生命的中后期，马克思主义已经传入中国，工人阶级及其先锋队——中国共产党作为一支生机勃勃的独立的政治力量，已经登上了政治舞台。在这种历史背景下，萧友梅从革命民主主义立场出发对中国旧乐所进行的批判，不可避免地显露出两重性来。例如在史学和社会学批判方面，萧友梅把批判的锋芒直指封建主义思想体系的核心——儒学及其僵化变种宋明理学，指出它是阻碍中国音乐发展进步的根本原因，并以犀利的笔调揭穿了假性理家们千余年来似是而非的诡辩和蛊惑人心的欺骗，这充分体现了萧友梅美学思想的革命性和进步性。但是，萧友梅却未能把这些假性理家以及他们所信奉的儒家学说、宋明理学同整个封建主义的政治、经济制度联系起来加以考察，因此他的批判锋芒直指儒学而

往往仅止于儒学，未能清醒地认识到阻碍中国音乐进步的真正根源是反动、落后、腐朽和僵化的封建制度，中国旧乐的散漫和缺乏雄健刚扬之气，正是我国民族精神萎靡不振的音乐表现，而造成这一切的正是那个落后的小农经济的生产方式和灭杀人性、灭杀文学艺术的整个封建主义的政治、经济和文化制度。这不能不是萧友梅美学思想的一个局限。也正是由于这个局限，使他仅仅把闭关自守、夜郎自大看作是旧乐乐师之通病，却未能再进一步，认识到闭关自守、夜郎自大正是整个以小农经济为其主要生产方式的中国封建社会所特有的变态的、偏狭的、执拗的民族心理，岂只旧乐乐师为然？

萧友梅的这些美学局限，一方面是由他的世界观所决定的，另一方面，也与他的职业音乐家的视野有关。在当时条件下，我们很难要求萧友梅这样的职业音乐家对影响音乐发展的诸深层结构具有如此宏观的视野和全景式的观察。萧友梅以及与他同时代的新音乐运动的先驱者们所共有的历史局限，被中国共产党人所领导的新音乐运动从理论和实践两方面给了正确的解决。

如果说，当代音乐家在评价萧友梅对旧乐的批评时，对他在史学和社会学领域所作的结论有较多的认同和共识的话，那末，人们对他在本体论和形态学领域所作的结论，则将有更多的分歧，有些分歧还带有根本性质。可惜由于篇幅关系，我不能在本文中作展开式的论述。鉴于这个问题涉及面至深至广，十分庞大而又极为复杂，需要更多学者来共同研究和探讨。我这里只想简略地提出下列几点浅见以供同好们讨论、批评：

一、萧友梅对中国传统音乐的批评是出于对它的拳拳挚爱之情和创造新音乐的热忱，用他自己的话来说，是“爱之深”，故“责之切”，而非“自扬家丑”也（“文集”第381页）。

二、他对中国旧乐的历史与现状作了深入的研究，因此他的批评是认真的、严肃的、负责任的，而且就大部分批评内容而言，也是基本上符合我国传统音乐的历史面貌和现实面貌的实际状况的。

三、毋庸讳言，萧友梅用以批评的内在尺度和价值观念，基本上是西方音乐从古典派到浪漫派的美学标准和价值体系，但窃以为这不可轻易与民族音乐学领域中的“欧洲中心论”相混同，尽管这两者在某些局部有重合现象。

四、必须明确，萧友梅批评旧乐的目的，在于改造旧乐；而改造旧乐的目的，则在于创造新乐。而改造旧乐、创造新乐，则“非借镜于西乐不可”。但萧友梅一再申明：“余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，借以参考耳”（“文集”第 332 页）。我认为，无论从目的论和方法论上看，萧友梅的美学主张和他的音乐实践活动，都体现了历史的必然性抉择。也就是说，除此之外，别无选择。此后中国现代音乐的历史发展，已经充分肯定了这一点。

F

至于说到历来人们对萧友梅“全盘西化”的指责，我以为即便不说是一种有意的歪曲，至少也是一个莫大的误解。遍阅“文集”，非但找不出“全盘西化”的片言只字，反而从中发现了一个伟大爱国者的闪光灵魂，一颗热烈跳动着的民族音乐革新家的赤子之心。

前已说明，萧友梅之改良旧乐、提倡西乐，其目的全在创造 20 世纪中华民族的现代音乐。这不是今天试图维护萧先生的人们杜撰出来的，更不是从萧先生零散的片断的论述中联缀起来或者引申出来、演绎出来的，而是萧友梅音乐美学思想的核心所

在，也是他的音乐革新设想的战略目标和根本前提。萧友梅在他公开发表的许多重要文献中曾以明白无误的语言反复向世人宣示自己的这一主张。

萧友梅曾这样解释他倡导西乐的目的："（欧洲的）音乐教授法、研究法、记谱法、作曲法、制造乐器法及演奏法，都值得拿来做参考。我们如果把这些方法都学过之后，再读本国几千年来音乐上的记载，比较向来没有研究过西方音乐的人们，必不致无头无绪，并且可以用科学的法子把向来不能解决的问题，有条有理的解说明白。"（"文集"第308页）这里说的是：用西方音乐的方法，来观察中国音乐的历史，以求得到科学的解答。这和毛泽东在《和音乐工作者的谈话》中所说用西医的科学方法来整理中医在精神实质上是相通的。萧友梅不但理论上这样说，而且身体力行，将这一设想贯彻到他本人创作和教学活动中去。直至今日，不论是萧友梅理论的拥护者、怀疑者或是反对者，他们在自身的理论研究、音乐教育、创作和表演实践中也自觉不自觉地遵循着萧氏理论。

萧友梅在继承和创新、借鉴西方技术和保留民族精神方面的见解，也颇具辩证法的特点。他说："与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下，说到改造，就要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之，所以一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不至失去民族性。"（"文集"第465页）这是他在1938年2月发表的《关于我国新音乐运动》一文中说的话。此文是研究萧友梅音乐美学思想和关于新音乐运动总体观念的一篇重要文献，带有总结性和宣言书性质。萧友梅之所以认为"振兴旧乐"之说不如"改造旧乐"之说"较为有趣"，是因为因循旧制和照本宣科式的振兴之举不能使业已落后的我国旧乐跟上时代

的前进步履。无法让适应封建制度的旧乐成为唤醒当代国民精神的有力号角，而只有对旧乐注入新的血液，进行“取其精英，剔其渣滓”的改造功夫，使之发生历史性的根本变革，方能“为吾国的音乐界打出一条新路来”（“文集”第287页）。然而，这样一条“新路”，并不是全盘照搬西方的音乐观念和价值标准，未来的中国新音乐，也不是什么“全盘西化”的产物。在这方面，萧友梅无论在理论上还是在实践上都表现出高度的理性自觉和对既定目标的坚定不移。他明确指出：“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生。……音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性，虽然它的形式是欧化的”（“文集”第381页）。他在那篇著名的《关于我国新音乐运动》一文中，鲜明地高扬“国民乐派”的旗帜：“我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别时，方可成为一个‘国民乐派’”（“文集”第466—467页）。态度如此斩钉截铁，语义如此明确无误，目标如此坚定不移，胸怀如此恢宏博大，用不着任何解释和发挥，一个伟大音乐革新家和战略家的形象跃然纸上！尤其值得注意的是，萧友梅在阐述自己的音乐革新的战略目标和理想时，用了两个分量极重、感情色彩极浓的词，其一是“干儿”，其二是“投降”。其何以如此？窃以为有深意存焉。大家知道，自“五四”新文化运动开始，在中国思想文化界，关于未来中国之文化走向问题，曾发生过长期而激烈的论战。作为新音乐运动的先驱者之一，萧友梅的音乐主张曾被一些封建主义的遗老遗少们攻击为“全盘西化”，这种似是而非的攻击在当时也确实蒙蔽了一些热爱中国传统音乐而对萧友梅等人的新音乐运动怀有疑惧的人们，生怕提倡西乐会导致中国旧乐的危

机和民族文化传统的失落。因此，萧友梅在论及新乐运动同西方音乐的关系这一极度敏感的问题时，一方面为了回答遗老遗少们的无端攻击，一方面也是为了解除一部分音乐家心中的疑惧，毅然决然地择用了“干儿”和“投降”这两个在中国人心目中分量很重的词来表明自己的心迹。也就是说，萧友梅本人和他所倡导的我国新音乐运动，其根本目的在于创造我国的“国民乐派”；作为一个爱国的音乐家，新音乐运动的美学主张同所谓“全盘西化”和盲目崇洋路线是截然对立的：“全盘西化”论者是认洋作父、为人干儿，而新音乐运动则是以西为师、师夷之长；“全盘西化”论者在西方音乐文化面前顶礼膜拜、奴颜媚骨、屈膝投降，而新音乐运动则始终以音乐文化的民族自尊为骨干，在西方音乐面前不卑不亢，虚心学习，以图后来居上，自敬自强，将来与之并驾齐驱。由此可以看出，萧友梅选用这两个词，便以极其鲜明的爱憎态度使自身的美学主张、新音乐运动的战略目标同“全盘西化”论者划清了界限。

还有一点也必须指出：毫无疑问，萧友梅在介绍、提倡西方音乐时，的确是怀着崇尚态度和赞赏心情的，但他凭着一个音乐家的职业敏感以及对中国传统音乐“国情”的深刻了解，对于西方音乐与中国音乐相互融汇和碰撞所可能产生的种种问题，仍抱有一种比较清醒的分寸感和历史感。也就是说，在西方音乐的介绍和倡导方面，表现为有目的性和针对性的选择；在中西音乐的结合方面，则表现为冷静的观察与思考。例如，由于他的留学经历，他对西方音乐文化的历史与现状有全面而透彻的了解，但他在国内对西方音乐的介绍和倡导，却严格限定在古典派和浪漫派的范畴之内，而对当时在欧洲乐坛风靡的后期浪漫派、法国印象派则涉及不多，至于对已露端倪的新古典主义和此后的现代主义音乐思潮及其各音乐流派，在他的文论中则几乎很少

谈到。这主要和他对我国国情的深刻体察有关。他曾对人说过："现代西洋音乐亦分好几派，如尊意所指系最新的一派，恐怕吾国普通民众听来，尚有格格不相入之感。"（"文集"第465页）这话说在1938年。所谓"最新的一派"，当系指新古典主义——无调性和序列音乐之类。萧友梅从"吾国普通民众"的审美听觉习惯出发，认为这些音乐风格在当时尚不能为广大民众所认同，因此这些音乐流派不在他的介绍和倡导的视野之内是十分自然的了。从这里也可以看出，萧友梅对西方音乐的介绍和提倡，是有目的性和针对性的，因而也是有选择有重点的。紧接着的问题便是，西方古典派、浪漫派及其和声原则在其与中国音乐的结合中，由于毕竟是出于不同的文化背景和历史条件，必不会自然而然地达到水乳交融，其中一定会发生种种碰撞和冲突。萧友梅对此也有着清醒的认识，故而对两者的结合和探索过程抱着冷静观察的态度，并对可能产生的种种问题进行思考，寻找解决问题的途径。最典型的例子，是美国音乐家来维思先生到国立音专演讲中国音乐之后，萧友梅对他的一番话的转述和评论。萧氏的转述如下："最后，来氏并主张中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出中国特有之和声配合法，方不至失去中国乐曲之特色。他说日本近年虽盛输入西乐，然其新作品，无一可以代表日本国民性者，此即纯然采用西方和声之铁证，深望吾国研究音乐者，不再蹈日本之覆辙，努力寻求本国固有之和声以整理、改造旧乐，并创作新派国乐云云。"（"文集"第331页）这是一段很有见地的评论，特别是出自西方人之口，更显得难能可贵。对于始终关注中西音乐结合过程及其问题的萧友梅来说，中国曲调与西方和声之间矛盾的发现，无疑引起了他的警觉，他认为来氏的提醒及日本的"覆辙""更值得去研究一下"，并且从民众听觉习惯的角度解释道："普通吾国人之耳朵，多不喜欢听三度音（尤其是大三

度)，而在西乐和声，大小调之三度音，均为不可缺者，"("文集"第332页)。至于造成两者之间矛盾的更为复杂和更带根本性的原因，萧友梅没有来得及进行更深入的研究与探讨，但他对此极表关注却是不容置疑的事实，他曾说："关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意，"(同上)表明他不但自己关注此事，而且号召音专同学"多所注意"，把研究、解决这一重大命题的希望寄于当时的音乐青年。

G

西方资产阶级工业革命之后，由于生产力和科学技术的迅猛发展，极大地改变了世界政治、经济和文化格局，使世界各民族间的相互隔绝与封闭越来越成为不可能。这种世界性的民族交流和文化融汇在其初始阶段尽管带有极明显的野蛮性和侵略性的血污，但作为一种不可逆转的历史趋势和文化走向，对全人类的世界观念和文化创造却产生了巨大而深刻的影响。对于鸦片战争后西方的政治、经济和军事侵略及文化渗透，亦应作如此观。中国人民在蒙受了屈辱、苦难、压迫、剥削和残酷杀戮之后，毕竟是被历史强行拖入了现代化的进程，尽管这一急遽的历史转折并不是中国社会历史主动性的产物。发生在20世纪之初的音乐文化的变革潮流和新音乐运动，其情形也大抵如此。只有像萧友梅这样的先进知识分子，才能从宏观上认清这一历史趋势，从而顺应这一伟大的时代变革潮流，高扬起"国民乐派"的旗帜，以借鉴西乐、改造旧乐、创造新乐为己任，以期在不远的将来，使我中国音乐与世界音乐并驾齐驱。对于萧友梅的所作所为，尽管可以有种种不同的评价，但整个20世纪中国音乐发展进程已经表明并将继续表明，萧友梅的音乐美学思想，他的音乐

变革理想，以及他为了追求这一理想而从事的大量的实际工作，尤其是他在创建国立音专这一开拓性和根本性的卓越事业中所作出的努力和所取得的伟绩，整整影响了我们大半个世纪，并且也使中国现代音乐受惠了大半个世纪，而这种影响必将继续发挥其决定性作用，必将使我们和后人继续受其惠赐。

由于种种主客观原因，萧友梅未能成为一个共产主义者，他也未能全面而科学地解决他所面临的中西音乐文化撞击下所遇到的一系列根本难题，这些难题至今仍在困扰着我们。但是他的"文集"和他的全部实践活动都证明，马克思和恩格斯在《共产党宣言》中关于世界文化走向的论断是多么正确："过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能。于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。"（《马克思恩格斯选集》第一卷第243页）萧友梅不是马克思主义者，但他看到了并且以自己的理论和实践活动顺应了这一文化的历史趋势。这是意味深长的。

历史走向也是一门遗憾的艺术。历史车轮的每前进一步，都留下了许多遗憾。后人是因为这些遗憾而诅咒历史的进步呢，还是用自己的努力在充分肯定前人业绩的基础上弥补这些遗憾？这倒是当代人应当深长思之的大问题。

萧友梅的"文集"及其中丰富的音乐美学思想，为我们思考这些根本问题提供了极可宝贵的思想材料，因此值得我们认真研究和永远珍惜。

1991年8月15日

匆草于北京新源里

中国新音乐的伟大先行者

——萧友梅史学论文读后

乔建中

1990年底，友人从上海带给我一本刚刚出版的《萧友梅音乐文集》㊀。长期潜于心底的那份对作者的敬重之情及扉页上萧勤（萧友梅先生之子）先生写给我的赠言，使我对"文集"产生了一种特殊的亲近感。一年多来，只要有空，我便依次一篇篇读下去。渐渐地，一个在本世纪前半叶为复兴中国音乐而奉献其毕生精力的伟大的先行者的形象，巍然矗立于我的脑际。我曾为"文集"晚出四十年或三十年而慨叹，但我又为它终于和当代读者见面而庆幸。我们将能够从他在异常困难的环境中写下的文字中了解他的思想，从他的言论中感受他的情操、理想。并从他

㊀ 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编，1990年12月上海音乐出版社出版。

近四十年的音乐生涯中评估这位中国近现代专业音乐教育、中西音乐文化交流、中国传统乐学、古代音乐史学及现代专业音乐创作的奠基者、开拓者的历史贡献。我们再也不会仅从某些人无端的评头论足中去“认识”萧先生了。限于笔者的专业范围，本文不拟对萧友梅先生作全面研究，仅就他在中国古代音乐史研究领域方面的成就，谈谈自己的心得。

自觉、成熟的音乐史观

在以往的某些近现代音乐史学著述中，萧友梅先生常常被当作轻视乃至否定中国传统音乐、主张“西化”的代表人物。然而，读完“文集”后，才会认为这实在是强加于他的“不实之词”。全书收文56篇，涉及中国传统音乐的约10篇，若以所占篇幅而言，则几近一半。特别是写于1916年的博士学位论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(约9万言，以下称“十”文)和完成于1938年的教材《旧乐沿革》(约5万言，以下称“旧”文)更是我国古代音乐史学、传统音乐学领域的两部极重要的文献。就内容而言，前者是有关中国乐队(严格地说是宫廷乐队)、乐器历史的专著，同时也可以当作古代音乐史读物。可贵的是，在他之前，没有任何一个中国人写过这样的书；后者则是一部要言不繁的中国古代音乐史稿。虽然，在这之前，已有了叶伯和、郑觐文、许之衡、王光祈等前贤的同类著作，但萧友梅先生的这部“讲义”，自有它特殊的学术价值。由于前文用德语写成，后文是“讲义”，加上其他历史原因，两文一直没有机会与读者见面。但作者在七十多年前的异国他乡，在极缺文献的困难环境中，破天荒第一次把古代音乐文献作了如此系统的梳理，并以深刻、清晰的历史观点统摄相关史料，不仅显示了他具备中国音乐的渊博

知识，更证明他在治学之始，就把自己的立足点摆在本民族文化的土壤上。

史家治史，居于首要者，是他的历史观。即他以何种态度对待他所研究的历史现象。读“十”、“旧”两文，给我印象最深的是作者写在开头的那些表明自己对中国音乐及研究其发展历程的基本方法以及贯注于全文的“重实”精神。萧先生首先认为：“历史家的工作只是把每件重要事项的起止和它的进化或退化情形忠实地记载起来，以供后人参考，便算尽了他的责任。”㈠ 他接着又说：“音乐史也就是文化史的一部分。”而尤其重要的是：“研究我国音乐史，当然要有现代的眼光，”㈡ 上述三点，可以看作萧友梅先生对自己治史、论史即他的音乐史观的一个完整的表述。这三个方面，既有各自的侧重点，又相互联结、不可分割。首先，他要求自己尊重史实，“忠实地记载”，“每件重要事项的起止”，这就使史学研究有了基本前提和可靠的基础。古人说：“唯乐不可以为伪，”㈢ 毫无疑问，以记载“乐”事为己任的音乐史家，同样不可以做“伪”。萧先生的这一思想包含着朴素的唯物主义精神。尽管当时史料有限，一些重要的地下音乐文物还未发现，加上本领域的研究还未起步，他自然不可能像后来者那样做更为广泛、全面、精深的研究，但他还是在他的环境里和历史条件下达到了他所能达到的学术高度。其次，萧友梅先生关于“音乐史也就是文化史的一部分”的论断，不仅反映出研究中国音乐时的一种阔大的学术胸怀，也是一种可贵的方法论的喻示。他的这一看法，首先来源于他对中国音乐文化的深透的理解。他曾在“十”文中说：“在中国，音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根

㈠㈡ 见“文集”第468页。

㈢ 引«乐记»语。

由。而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大。"㊀他以中国古代宫廷乐队为例，说它"有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的音乐享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般的历史取到最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分"，每个王朝都要"给予音乐机构一种与王朝本身精神相适应的因而也是一具政治的标志"㊁。这一由音乐而政治、历史、国家的思路，这一把音乐的历史同政治、国家的关系联为一体的视角，使他完全摒弃了孤立看待音乐现象的偏狭认识，取得了把握中国古代音乐发展脉络的主动权。基于这样一种成熟的理解，他在"十"文"周朝乐队的历史"一节，便从"乐官"、"音乐教育"、"乐队种类"、"音乐的应用"、"若干谱例的说明与翻译"等五个方面作了阐述，使读者不仅获得乐队、乐曲、乐谱的历史知识，同时也了解到当时乐队的形成、使用及其与社会文化环境之间的诸种关系。在我们今天看来，这是一种用"大文化"观念统摄、观照某一具体艺术现象的一种研究方法。而提出接受这一方法论的背景，主要是为了克服前几十年学术研究中偏重结构形态，忽视历史文化背景、孤立看待艺术现象、忽视其人文内涵的倾向。谁能想到，萧友梅先生在数十年前举步治史时，就既注意到对音乐艺术规律的探讨，又注意到与之密切相关的社会文化这一层面，将其置于特定的社会历史环境中，对今人来说，实在是一种宝贵的启示。

萧友梅先生音乐史观的第三个支点，是所谓"现代的眼光"，即历史家的立足点应该在哪里。为了深入讨论，他特别援引了考古学家卫聚贤先生的一段话："考古的目的，非为夸扬古国之文明，亦非为崇拜古人之伟大，更非为仿古以作复兴之举。实欲

㊀㊁ 分别见"文集"第5、6、468、469页。

明了前途应走之大道。”㊀他自己接着说道："今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与考古无异。我们要很虚心地把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它们的不进化的原因和事实、一件一件的找出来教给我们学音乐的同志作参考……将来整理和改进旧乐时，总可以得到一点补助吧。”㊁如果我们把这一观点同前两点联系起来，就可以鲜明地感觉到，他在当时已能辩证地对待古——今这对直接影响中国音乐历史进程的关系。一方面是重史求实，科学而系统地扒梳历史文献，让古代音乐文化以丰富而接近历史事实的原貌体现在文字叙述之中，另一方面又力求它反映出“今人的眼光”，让“今天”的读者从叙述中感悟到历史的经验和呼唤，以作为参与“今乐”活动的一种有益的“补助”，即“以古鉴今”。萧先生的这一主张，实际上反映了我国史学界的一种宝贵传统。这一优秀传统的倡导者“太史公”司马迁，两千多年前就说过："孔子何为而作春秋哉？”司马氏说是为了“上明三王之道。下办人事之纪，别嫌疑，明是非、定犹豫”，这是《春秋》的直接目的，但说到底还是为了“述往事，思来者”。㊂两千年来，举凡优秀史家，皆恪守不渝。萧友梅先生作为世纪初音乐文化战线上的一位杰出代表，明确地遵循这一史学传统，并贯穿于自己的研究实践中，体现了他的一种高度自觉、成熟的音乐史观。

严谨、系统的史料梳理

资料，是任何学术研究的基础；围绕某一选题进行全面、系统的资料梳理，是完成学术课题的必经之路。古今中外的严肃的学问家，总是把资料的收集、检索、视为贯穿于研究过程的头

㊀㊁ 分别见“文集”第5、6、468、469页。

㊂ 引自《史记·太史公自序》中华书局1959年版第10册，第3297页3300页。

等要素。

与萧友梅先生的音乐史观相呼应，他同样有一个正确的史料观。在“十”文一开头，他就表明：“有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试，虽然作为论文是应该认为满有价值的，可是在我当前的论述上我却并没有加以利用，而是，为了给人们今后继续探索打下一个初步的基础，我完全引用中国文献的原始资料。”（重点自引者所加）㊀ 这可以说是作者对他所面临的各种史料提出的一个基本原则：即尽管他认为一些外国学者研究中国音乐的某些著述是有价值的，而且，他当时身处异国，使用起来反而方便。但他仍然宁愿直接引用“中国文献的原始资料”，这是为什么呢？我看作者是出于以下两方面的考虑：首先是出于对中国文献的价值判断。在他看来，如果“没有在中国文献基础上的系统的分类”，那么，要把“某些隐藏着、然而一定非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定，联系音乐的历史进行编排，而且使之有利于从它出发的进一步探索就是决不可能的”㊁。正是出于这一深邃的考虑，他才愿意积数年苦功，在古文献中求索。这既是他自觉遵循中国传统史学的风范，又源自对古代文献价值的高度评价。也还可以说，凭着他对中国传统文化的直觉，他“猜测”到了其中“隐藏”着的珍宝，所以才如此执著地表示一定要以“原始资料”为其凭据。其二、他说他是“为了给后人的继续探索打下一个初步的基础”。这话听起来平常，但却包含着作者对后继者的一种殷切期望和个人的甘愿牺牲的精神。他深知纂辑中国古代音乐史料是件耗费时间、精力的事，但同时又是前人未做过的工作，不管其中有多少艰辛繁难，他也要钻研进去。这多少有点悲壮色彩的行为，如果不是受

㊀㊁ 分别见文集《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（第5页）及《旧乐沿革》（第468页）。

某种"甘于寂寞"、"自我牺牲"的精神支配，是很难付诸行动的。

具体说来，萧友梅先生在"十"、"旧"二文写作中是如何做资料工作的，我们已无从知道。只在"十"文引言中看到一句感谢"柏林国家图书馆领导"的话，说明他是以那里为主要资料来源的。而实际上，我们从论文本身会找到更多的答案。首先是他所使用的"参考书目"。在"十"文后，作者列出他参阅的四十二种文献书目，它们涉及到从上古到清初的最重要的史籍典册和大型类书。其中包括有名的"十通"(即《通志》、《通典》、《文献通考》、《续通志》、《续通典》、《续文献通考》、《清通志》、《清通考》、《清文献通考》，第十"通"《清续文献通考》当时还未出版)、《二十四史》、《尔雅》、《古今图书集成》、《资治通鉴》、《国语》、《乐书》(陈赐)等。从他所引证的资料看，他显然认真阅读过其中所有的"乐曲"、"乐志"、"乐考"和"乐类"等专卷。他的注意力，大到"乐制"、"乐类"、小到乐器尺寸，丝毫而不苟。例如，在"蒙鼓皮的打击乐器"类下，仅"中国鼓"(应是汉族鼓)就列出：雷鼓、灵鼓、路鼓、晋鼓、大鼓、小鼓、搁鼓、花匡鼓、铙鼓、龙鼓、行鼓、桴鼓、枹鼓、连鼓；在"非中国鼓"(应是非汉族鼓)目下，列出羯鼓、杖鼓、正鼓、和鼓、扎鼓、答腊鼓、鞞鼓、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓、侯提鼓、龟头鼓、都昙鼓、毛员鼓、铜鼓、连鼗鼓、金鞚小鼓等约三十余种。又如谈到"磬"时，他特别引证《周礼·考工记》中所详载的"磬氏为磬、倨句(音钩)一矩有半，其博为一、股为二、鼓为三；三分为其鼓博(即博)、去一以为鼓博；三分其鼓博、以其一为之厚，已上则摩其旁、已下则摩其耑"。引述了"磬"的尺寸，又以《尚书、禹贡》为证，一一说明它的来源㊀。想到他在欧洲，或后来在教学之余，竟能遍查这些古籍，注意到如此细微之处，这不知要费去多

㊀ 分别见"文集"《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(第5页)及《旧乐沿革》(第468页)。

少功夫。而我们相信，他向来都是一位极用苦功的人。在《音乐家的新生活》一文中，他曾讲了自己在日本如何为了练一小时（6—7时的晚饭间）钢琴而在风雪中跑半小时路并牺牲一顿晚饭，为买一架钢琴而节衣缩食、坚持“打工”的事。㊀“旧”文写于国内，作者也没有在文后列出参考书目，但从“文集”编者所作的150条注释中，我们也统计出五十余种古代历史典籍。想到萧友梅先生这时正忙于音专校务，一边教学，一边参与大量社会活动，却能于百忙当中、从浩如瀚海的文献中细翻精检有关音乐史的资料，这又需要何等的毅力。

在全面占有资料的同时，作者设计了自己论题的框架。在“十”文中，他的中心议题是“乐队史”，而讲乐队史，就不能不涉及乐器。所以，他将论文分成前后两大部分：前一半论乐队，后一半讲乐器。前一编是纵向叙述，从“太古时代的合奏开始”，一直讲到“明代世俗乐队”。在这一部分，作者以大量丰富的文献论述了历代宫廷中的祭祀乐队、宴飨乐队及不同类型的世俗乐队。作者通过一张包罗极广的图表列出66种组合不同，用途不同的乐队类型。表中不仅表明每种乐队“乐官”官名的称谓，各类乐器名称及件数，而且标出它们使用的朝代。例如在“唐朝的西凉伎”框内，就标明有笙(1)、箫(1)、笛(1)、横笛(1)、觱篥(1)、小觱篥(1)、贝(1)、编钟(1)、编磬(1)、铜钹(2)、担鼓(1)、齐鼓(1)、腰鼓(1)、搊筝(1)、弹筝(1)、竖箜篌(1)、卧箜篌(1)、琵琶(1)、五弦(1)、舞人(5)，总计19种乐器，25人。显然，这一图表是在遍览历代“乐曲”的基础上细致统计后做出的。它第一次向人们表明，中国古代的乐队组合多样、类型丰富、吸收变化能力极强，并有广泛的社会功用。粗粗看来，它不过是一张表格，但它向读

㊀ 分别见“文集”《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（第5页）及《旧乐沿革》（第468页）。

者提供的历史、文献和学术信息，却是难以估量的。作者花在其中的心血，更让我们肃然起敬。我们还注意到，在描述这些乐队组合结构时，作者自然把它们置于历史的纵向演进中。但乐队作为社会文化现象的体现，又不是绝然孤立的。所以，他在每一单元中，在描述乐队的同时，总要向读者提供有关当时的宫廷礼乐制度、传承方式、宗教传统及文化交流等方面的背景资料。使乐队发展的脉络在丰富的文献衬托之下显得更加清晰。在"乐器"部分，共罗列了140种各类中国传统乐器，作者对每件乐器的结构、尺寸、历史沿革、使用场合都一一标记。如此翔实、完整的中国乐器综述，在此之后直至70年代，似乎还未有过。"十"文作了怎样的开拓工作，可想而知了。

《旧乐沿革》一文更可以视为作者对古代中国音乐文献的又一次系统翔实的梳理。在历史时段的划分上，作者采用上古(秦之前)、中古(秦——隋唐五代)、近古(宋元明清)三分法。尽管作者没有申述理由，但它很符合音乐文化发展的实际状况，至今仍有不少音乐史学家主张这一看法。而在每一大时段内，他主要抓六大"事项"，即"乐器的构造和音域"、"乐曲的组织和作风"、"乐曲所用的调式音律"、"音乐家的活动传略"、"对音乐本身的观念"、"音乐与人生的关系"。作者一方面依据这六项观照各历史时期的音乐状况，另一方面，又把他对史实的论述置入三章节的30个专题之中。每个时期一般包括乐曲、乐律、乐器、乐制、乐谱、乐工、乐队、乐论等论域。又因每一时期音乐种类的兴衰起伏，故每章的侧重也不尽相同。例如，中古时期的专题为：乐律、乐器、乐曲、乐歌、乐工、乐制、乐队、乐论；近古时期则为乐谱、乐律、乐队、乐器、乐曲、乐剧。尽管文献资料丰富庞杂，但由于框架清晰、记述有序，故全文有很强的内在统一性。我们还注意到二、三章的后面，作者附加了30个问题，它们都有很强的

针对性，涉及古代音乐史中各时段的一系列重大课题。这对于学生反过来把握该领域的脉络，实在有很大的益处。另外，无论是在“十”文中，还是在“旧”文中，作者都大量使用了图表。特别是“十”文中的《周朝的乐官》、《乐队人员分配总表》及“旧”文中的《周代以前乐器表》、《周代乐器表》、《汉晋琴曲表》、《隋九部乐表》、《唐十部乐表》，通过作者的归纳，这些表具备了一目了然、集中简括的特征，使读者从中直观地了解到某一时期、某一领域的一些最典型的历史状况。

还有一点必须提及，作为一个注重实践的音乐家。在对中国音乐文献进行整理时，作者并未因历史上文字资料多、谱器资料少而厚此薄彼。在“十”、“旧”两文中，他特别注意文献中有关乐曲、乐器、乐谱的史料。例如在“十”文中，他详细列出了“唐朝的乐队曲”（共 40 首），每首乐曲之后，都一一注明作者及其年代（有些属传说而已）；在“明朝的世俗乐队”中，他也将 44 首乐曲分列五组，并在表后注明每首乐曲由哪种类型的乐队演奏。在“旧”文第三章首节，作者以“乐谱的演进”为题，详述中国自古以来的“指法谱”（文字谱、减字谱）、“律吕谱”、“宫商谱”、“工尺字谱”、“宋俗字谱”㊀等五类谱式的形成年代，用于何种乐器、乐队、基本表达方式等，并一一举出实例，使读者从中既了解到中国记谱法的发展、沿革，又获得了不同谱式的知识。我相信，这也是历史上第一次对于传统记谱法文献的归纳。

寻求新的参照系统

谈到本世纪前半叶我国的音乐学研究时，我们常常把王光

㊀ 分别见“文集”《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》（第 5 页）及《旧乐沿革》（第 468 页）。

析先生尊为运用比较研究法的第一人，自然也视其《东西乐制之研究》《1926)为这方面的第一本专著。这似乎不无道理。但早在1920年，萧友梅先生就发表了《中西音乐的比较研究》一文，从“教授法”、“乐曲”、“乐器”、“乐谱”等四个方面作东西方音乐的互相比较。同样，在“十”、“旧”二文中，他也时时把“西方音乐”和“西方音乐文化”作为一个重要的参照系，用以检讨和比较中国古代音乐的历史。他认为，如果要“批判”“吾国音乐”，“必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较方可得到一个公平的结论”。这样也才能知道“我国历史的真地位”。但他又告诫我们：“断断不能拿现代化国家的情形，去教量我们古代的陈迹，不能拿现代文化做标准，去批评我们过去的历史而认为在那个时候已经退化了。”㊀这里包含了一个在当时来说十分深刻而新颖的思想，也是比较研究这一方法论的基本原则。他首先要求人们既不要仅仅从中国的角度看中国的音乐，也不能完全以西方的眼光对比中国音乐，更不能以西方的现代比中国的古代。而应以相同的历史时段为条件，进行同类品种文化现象的观照、比较。唯其如此，才可以真正发现各自的鲜明特征和相互间的长短优劣，为新兴的音乐提供经验。萧友梅先生指出这一看法，采取这样的视角，与他本人赴日、德求学深造的阅历、经验直接相关。他了解到西方音乐与西方社会之间深远的同构关系。也找到了它近三百年来迅猛发展的历史根由。由于比一般人多了这种深切的感受，有了这份重要参照，他才能从一个崭新的角度，返回来研究中国音乐的历史。例如，说到“乐队”这个词语时，作者先举出“希腊人对乐队的原先的理解是‘舞池’，后来也指舞台和观众座位之间的地方”；“然而，在中国，乐队这个词却始

㊀ 分别见“文集”《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(第5页)及《旧乐沿革》(第468页)。

终只有一个含义，那就是乐器演奏者的整体”㊀，仅仅是一个词义的比较，中西方音乐的差异立即突现出来。再如说到周朝的乐官时，作者引了孔夫子的名言“周监于二代，郁郁乎文哉！吾从周”；接着又写道：“的确，周朝的国家制度的创立，不仅在当时认为是优秀的典范，而且在许多方面对今天来说，也是值得效法的；”㊁以下，再引西方学者卡尔·兰普雷希特称赞周朝是“世界文化史上第一个黄金时代”㊂这句话为证，使论证更具说服力。

为了印证他的比较原则，在“旧”文“上古时期”的“结论”部分，他写下了一段既有科学态度、历史眼光又富有民族感情的话：“本章所讲的是民国前4608至2133年(2697—222B·C)关于音乐的记载，试参看这个时期的西洋文化史如何。除掉西历纪元前500—350年间毕达哥拉斯(Pythagoras)同柏拉图(Platon)有过些关于音乐哲学议论外，并不见有什么关于音乐的记载。因此，我们对帝舜时已有定钟石，论人声，推六律六吕等工作，已惊叹得了不得。读到周朝关于乐官的分工合作的精细与各种制度的规定，更不能不惊奇。……就是关于音乐哲学一方面，我们的记载不独比西方的多，而且写的有条理，有趣味，毋怪乎孔夫子把它利用来发展他的学说了。所可惜的当时还没有纸、笔发明，又因著名乐师是盲工，只能用口授乐曲，因此不能有乐谱传下来；否则更可以给后人不少的纪念和参考品呢？”㊃以往贬抑萧友梅先生的人也许没想到他会说出这样的话，或者知道了也不愿正视。我们不想在这方面说什么，因以上是白纸黑字。早已载入史册了。其言凿凿，其意熠熠，谁也无法抹掉它。我只是由此而钦佩萧友梅先生在几十年前就把比较研究的方法运用得如此得体、

㊀㊁㊂㊃ 分别见“文集”《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(第5页)及《旧乐沿革》(第468页)。

贴切，使读者一下子就能抓住问题的本质。如果不是对中西方文化史实烂熟于心，是难以作出具有如此理论高度的概括的。

今天，在我们的音乐学界，使用比较研究的方法，似乎已很普遍。但读了萧友梅先生的文章，使我意识到，只有对相互比较的异种文化有了相当全面、深入的体昧了解和把握，才能真正做出有价值、有份量的学术成果。如果以为比较研究不过是将可比的资料集于一处，然后“对号入座”，罗列比较，就算是一种方法论了，那实在有损于这种方法论的内涵。事实上，凡是以此种浮泛态度作研究者，肯定徒有其名而已。我们应该从萧先生的论文中吸取养份，并努力维护诸如“比较研究法”一类的方法论的科学性和严肃性。

总之，如果说注重史实、文化观念、现代眼光构成了他的音乐史观的三个支点的话，那么自觉成熟的音乐史观、史料观、比较观则又是萧友梅先生治学的三个支柱；一个构成“小三角”，一个构成“大三角”，两者相互益补，相互交融，成为他的一种可贵的学术精神，这可以说是他以终生精力从事专业音乐教育之余，给我们留下的一笔极可珍视，至今还闪光的遗产。

余　论

写到这里，我的这篇“笔记”式的小文本可以打住了，但我还想再说点什么。老实说，在读“文集”前，我对萧友梅先生所知颇少，只是从有关“传记”、“词典”或另外的文字里了解到他的生平、著述以及他的所谓“西化”思想。这次，认真读了他的几十论篇文，掩卷之余，我觉得自己的内心受到巨大的震动。我想到“历史”，又想到“历史人物”；历史人物参与了历史的创造，但历史好像对他们中的某些人十分无情。他们因此受到歪曲、贬抑，而被

后人误解。我不知道以前的情形，但在我辈人的经历中，这种事屡有发生。萧友梅，早期的民主主义战士，西游归国后，在整整二十年的岁月中，为中国音乐的振兴做了那么多的事：改组北大附设音乐传习所；指挥最早之一的西洋管弦乐队；翻译介绍西方音乐理论；创立第一所现代专业音乐院校；组织并亲自编撰大量音乐教材；倡导中国古代音乐史、传统乐器、音乐美学、比较音乐学的研究，几乎在音乐的每个领域都卓有建树。也许分开来看，他在这一领域或那一领域不如后来的哪位音乐家做得深入，但他在该领域的开创之功，却绝对不能低估。在这个意义上，我们称他为中国现代专业音乐之父，又未尝不可！然而，曾几何时，他不过被淡淡地说成是一个教育家、作曲家而已，甚至说完之后，还要加少许微词。历史的不公正，在他身上有太多的表现。

由此再次想到公允评价历史人物的问题。我的愚见，评价人物，最重要的是看他如何回答他所处的那个时代向人们提出的历史任务。如果他以自己的实绩完成了历史的使命，那么，他就应受到尊重，并占有一定的历史地位。萧友梅先生不仅是一位完成历史使命的人物，而且从一定意义上说是一位超越了时代，为新音乐举行了“奠基礼”的人物。以音乐教育而论，如果没有他、蔡元培先生及其追随者，怎么可能培养出那么一大批杰出的专业音乐家呢？而没有后者，又怎么会有今天专业音乐教育的兴旺呢？如此说来，萧友梅先生于中国新音乐，实在是一位伟大的先行者。

1992年6月21日

萧友梅的音乐理论贡献

陈聆群

萧友梅是中国近代专业音乐教育事业的创始者，是一位杰出的音乐教育家。

萧友梅一生作有百余首各种体裁的歌曲、两部大型合唱曲以及包括钢琴曲、提琴曲、弦乐重奏曲、铜管乐曲、管弦乐曲等多种形式的器乐曲，又是一位对中国近代音乐创作起了重要开拓作用的优秀作曲家。

以上两点，在今天似已成为文化界、音乐界的共识。

但历来的评论，对于萧友梅在音乐理论方面的贡献，不是语焉不详，便是评价甚低；以为他主张中国音乐"以西为师"，走"西化"的道路，因此其音乐理论活动乃至全部音乐活动仅限于介绍和输入西洋音乐，这样的看法似已成为一些人的不移之论。

应当郑重地指出：这种看法至少是犯了以偏概全的毛病，缺

乏充分根据，不能反映历史真相，因此是离开了历史评价的客观性、公允性和科学性的原则的。

事实是最顽强的东西。还是让我们来看一看萧友梅音乐理论活动的全部事实和真实面貌吧。

萧友梅音乐著述的总量与内容分类

马克思、恩格斯认为："历史不过是追求着自己的目的的人的活动而已。"㊀人所追求的目的，应当是建立在客观实际基础上的理性思维所确定的能动地改造世界的一种目标。如果这样的理解不错，那么我们也不妨把萧友梅为中国近代音乐辛勤耕耘的全部活动，都看作是追求实现其音乐理论构想目标的活动。但在这里我们还是先从其音乐著述说起，因为"语言是思想的直接现实"㊁，从其文字著述中，可以看到他对自己所追求的音乐理论构想目标的直接表述。

现见萧友梅最早的音乐文字，是他在1902年至1909年留学日本期间，于1907年至1908年连载在中国留学生刊物《学报》上的《音乐概说》一文；而他于1940年6月写成，在他去世后的1946年才刊出的为赵梅伯《合唱指挥法》一书所作序言，是目前所见最晚一篇音乐文章。在上述两文之间的三十多年里，萧友梅所作已刊和未刊的音乐著述，按《萧友梅音乐文集》㊂的统

㊀ 马克思、恩格斯：《神圣家族》，《马克思恩格斯全集》第2卷118至119页。

㊁ 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》第1卷，《马克思恩格斯全集》第3卷525页。

㊂ 《萧友梅音乐文集》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编，上海音乐出版社1990年12月初版。关于萧友梅音乐著述的统计，参看该文集第555至561页"[附录一] 萧友梅著述目录"。以下本文引述萧氏著述篇目，一般均标明见于该文集之页数，而不另注释。

计，共有：

音乐专著和有文字论述的音乐教科书7种；

为北京大学音乐研究会、北京女子高等师范学校音乐科和国立音乐专科学校编写的音乐教材5种；

专题音乐论文13篇；

推介性、评论性、综述性的文章、讲演、谈话、序言等近50篇。

上列文本与篇目达七十多种的音乐著述，以字数计已逾百万，其中还未包括目前尚未判明其写作时间和发表与否的《百科词典》音乐词目部分手稿（共81则词目稿，约两万余字），以及他在主持国立音专期间为校政、教务所写的大量文告、函件；至于音乐之外的文章、讲演等㊀，更未计在内。虽然即使是全部包罗无遗，其数量也还及不上中国近代音乐史上其他几位音乐理论家如王光祈、丰子恺的著译之多；但我们不能不看到，这七十多种百万余言的音乐著述，是萧友梅在数十年如一日的勤恳苦学与艰难创业的百般辛劳中，在全心致力于办学、授课、作曲、指挥等多方面音乐活动的同时所写下的，其劳绩的分量不容低估。

当然，理论的价值并不取决于卷帙与字数的多少，而要看它对现实与历史实际贡献了些什么。上列萧友梅的音乐著述如果以其内容归类，大致可分为：介绍、研究西洋音乐的著述，探讨、论述中国音乐和对比研究中西音乐的著述，以及对本世纪20、30年代中国音乐发展的现实状况作推介、评论与综述的著述等三个方面；三大类著述的篇章与字数大体相当。按照历史评价应当遵循的原则："判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提

㊀ 如：在北京高师实验小学研究会所作"教育讲演"（1920年8月21日）和为谭玉田所著《无线电原理及收音机制作》一书所作序言（1932年8月2日）等。

供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”㊀我们可以来具体地看一下，萧友梅在上述三大类著述中，究竟为中国近代音乐理论提供了哪些在他之前所未有的新的东西。

在介绍、研究西洋音乐方面

一、萧友梅最先介绍了西洋音乐理论所包括的各个方面和作为一个独立学科的理论构架。

中国虽然早在18世纪初的清代康熙年间，就纂辑和编刊了《律吕纂要》、《律吕正义·续编》等介绍当时欧洲乐理的著作，在1840年鸦片战争以后，又有来华西方传教士中的一些人，编印了更多的介绍已臻于完善的欧洲乐理书谱，但直到1898年前后的学堂乐歌兴起时为止，中国人对西洋音乐理论的了解，大体上也就仅此而已，不超出关于记谱法及其基本乐理的范围。学堂乐歌兴起后，已有一些倡导者论及西洋音乐“学理之精”，认为这是它比中国音乐所以先进的原因之一，主张加以全面的介绍与学习，并且已有个别涉及到基本乐理之外的介绍西洋音乐理论的文章出现㊁，但从全局来看，这时仍然还是以普及读谱法（以简谱为主）和基本乐理为主要潮流。也就是在这种尚是“混沌初开”的时候，萧友梅却从1907年2月开始，发表了《音乐概说》一文。这一全文未见刊完的长文虽然仍以“绍介乐典”（musical grammar，即音乐基本理论）为主旨，但值得注意的是：作者在该文

㊀ 列宁：《评经济浪漫主义》，《列宁全集》第2卷150页。

㊁ 如：曾志忞于1904年在《新民丛报》第三年第十四号和二十号上发表《音乐教育论》，涉及到音乐教育学和音乐美学等问题；同年，他又在《醒狮》第一、第三期上发表《和声略意》一文，为我国第一篇讲述和声学知识的文章。

“总论”的“音乐的定义与分门研究”一节中（“萧集”1至2页），特意说明了在西洋“音乐研究之方面不一”，接着便列举了“乐谱”与“乐典”之外的“和声学”、“对位法”以及“作曲学”、“音乐形态学”、“音响学”、“音乐心理学”、“音乐组织学”、“音乐史学”等音乐理论科目。尽管只是提示名称而未作具体阐释，略述各科目之研究要点有的也似不甚准确，而且也并未将西洋音乐理论所包括之科目列举无遗；但在当时中国新学界输入西洋音乐的潮流中，此文所列举的确实尚属前所未有的首见，显示了萧友梅高出于时人的理论眼界。

如果说《音乐概说》还只是约略提示西洋音乐理论“研究之方面不一”，那么，在萧友梅于1920年3月从德国学成归来后连续发表的几篇文章中，便开始从音乐学（musicology，萧称之为“乐学”）的完整学科意义上来介绍西洋音乐理论。在欧洲，真正将音乐作分门别类的研究而构筑音乐学的独立学科体系，是迟至19世纪后半叶才开始的，通常以德国音乐学家F.克吕桑德（Friedrich Chrysander，1826—1901）于1863年编刊的《音乐学年鉴》为其发端的标志。而正是萧友梅，在他回国后所发表的第一篇音乐文章《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》（“萧集”142至149页。以下对该文简称《什么是音乐？……》）中，便首次将欧洲“乐学”通过“克利三爹”（萧当时对克利桑德所用译音）等人的“尽力”，“不过几十年的事情”便“在科学界争得独立的位置”，作了明确的报导。接着，他又在《乐学研究法》一文中（“萧集”152至158页），阐述了“乐学”作为“研究音乐的科学”，“若是依着科学的方法排列起来”，可以分为“声学”、“声音生理学”与“声音心理学”、“音乐美学”、“音乐理论”和“音乐史学”五个方面。根据他的阐释简言之，那就是：“声学”——研究音乐和一切声音所用音响材料的

物理基础；“声音生理学”与“声音心理学”——研究音乐和一切声音对于人的生理与心理的关系；“音乐美学”——研究音乐与人生及社会的关系；“音乐理论”——相当于基本乐理与作曲技术理论各门类的综合，研究音乐自身的组织（萧专门说明这又可“叫做应用的音乐美学”）；“音乐史学”——综合研究音乐发展的历史过程。不难看出，这样的分类、排列层次和具体阐释，实际上是对欧洲音乐学奠基时期影响较大的德国音乐学家H.李曼(Hugo Riemann，1849—1919)所提出的体系的介绍；正是李曼主张将音乐学分为音响物理学、音响心理学、音乐美学、音乐理论和音乐史五大部类，并强调了音乐理论和音乐史在五大部类中的基础作用与重要性，又特别说明了音乐美学本身是一门思辨的学科，而作为基本乐理与作曲技术理论之综合的音乐理论，实际上接近于应用的音乐美学㊀。两相对照便可明了，萧友梅是在完整和准确的意义上将李曼的音乐学体系介绍到我国来的第一人。

萧友梅并不止于一般地推介欧洲音乐学的理论体系，而且在其《普通乐学》(1928年5月商务印书馆初版)一书中，作了具体而微地体现这一体系理论构架的初步努力。这一在原刊于北大音研会《音乐杂志》的《普通乐理》教材基础上增补改写的专著，虽然只是为中等学校程度的学生编写的教本，但作者在书的“绪言”中明确指出：此书与一般以读谱法为主的乐理教本不同，而是将“关于音乐理论（除乐律一项须另行编述外）与技术上之常识及音乐史的概要亦一一备载”。因此，全书十章所涉及的内容，正相等于对上述李曼体系所特别强调的“音乐理论”（即基本乐理与作曲技术理论之综合）与“音乐史”两大部类内容的完整

㊀ 参看李曼所编«音乐辞典»(«Musik Lexikon»)，1916年莱比锡版。

阐述，只是由于初级教本程度的限制，而未涉及或仅约略提到其他部类内容的个别概念（也许这就是作者要在"乐学"之前冠于"普通"二字的原因）。不仅如此，此书还尽可能地将中国传统乐学与欧洲音乐学的若干重要概念与术语加以比照融通，并在"音乐发达的梗概"（"萧集"243至252页）即音乐史一章中，纳入了中国古代与近代音乐发展的若干内容，可见萧友梅并不只是简单地引入欧洲音乐学理论，而已开始从音乐理论与音乐史的具体阐述入手沟通中西。

二、萧友梅最先致力于研究与介绍西洋音乐的发展历史，撰写了我国第一部实际应用于音乐教学的西洋音乐史教材。

近代西洋音乐的输入我国，倘若以意大利传教士利玛窦（Mathew Ricci，1552—1610）于明万历二十八年（1601）向明宫廷进献古钢琴（clavichord）并撰《西琴曲意》一书为发端之标志，到1919年"五四"前后，已有三百多年的历史，期间尽管有关于西洋乐器、乐书、谱集、乐人……等等纷至沓来地传入的信息，但并未见到有人对西洋音乐发展的历史来由作过介绍。而正如上述，萧友梅却于1920年6月至1921年7月在北大音研会《音乐杂志》上连载的《普通乐理》教材中专辟"音乐发达的梗概"一章，对世界音乐尤其是欧洲音乐自远古至近代（19世纪）的发展历程，作了提纲挈领的约略阐述；其《普通乐学》一书即据《普通乐理》增补改写，不仅仍设此阐述音乐史的一章，并有所增益（已见前述）。差不多就在同一时间，萧友梅又为其主持的北京女高师音乐科编写了题为《近世西洋音乐史纲》的教材（"萧集"176至228页）。这一以校内教本形式草印的著作，分前后两编，对17世纪至19世纪中叶欧洲音乐史上一些代表性作曲家的生平与作品作了介绍和评述，所述及的作曲家包括亨德尔、巴赫、吕利、库普兰、拉莫、科雷利、A.斯卡拉蒂与D.斯卡拉蒂、海顿、

莫扎特、贝多芬，以及同时期的其他一些二、三流的作曲家。尽管不论是"音乐发达的梗概"，还是《近世西洋音乐史纲》，以历史学的高度衡量，都还缺少对所述时期音乐发展历史特点和社会与人文背景的必要阐释，更谈不上指明此时期西洋音乐发展的历史规律，即使以作者所称"音乐史的要素"应包括"音阶的组织"、"乐器的音域与构造法"、"记音法与乐谱的组织"、"乐曲歌曲的组织"、"音乐理论的变迁"、"音乐教育机关与音乐教授法"、"音乐家传记"等七项内容的叙述来对照，也远未达到完备周延的要求；但我们应该看到：

萧友梅对西洋音乐史的介绍，不仅早于王光祈 1924 年 4 月出版的专著《欧洲音乐进化论》，也先于王从 1923 年 10 月起陆续发表的介绍欧洲与德国音乐发展历史的系列文章《德国人之音乐生活》；比之黄金槐的《西洋音乐浅说》和丰子恺的《音乐的常识》(均出版于 1925 年)等多少涉及西洋音乐历史的通俗性读本，更要早出好多年，在国人撰编的同类著作中，无疑具有发轫之功。

从萧的上述著作尤其是《近世西洋音乐史纲》的内容来看，也有其不容忽视的特点。作者选择了巴罗克音乐盛期至古典乐派盛期最具代表性的作曲家及其作品，作为传述西洋音乐史的入手点，显然是考虑到了这一历史阶段和上列自亨德尔、巴赫到莫扎特、贝多芬等音乐巨人，对于西洋近代音乐发展至关重要的意义，以此为重点，较易使学生理解与掌握学习西洋音乐史的关键。不仅如此，作者又在《近世西洋音乐史纲》这一以论述作曲家与作品为主的教本中，专设了"钢琴的历史与弹奏者"一章㊀，并对克莱门蒂、车尔尼等以钢琴教学和钢琴练习曲的创作著称

㊀ 该章铅印本原稿已佚，仅存目录及章末所附问题 5 则。参看"萧集"第 222 页"题解"及第 225 至 226页注释㊾。

的一些作曲家作专门介绍；这又是由于当时中国初创的专业音乐教学和几乎所有学习西洋音乐的学生，都要修习钢琴和弹奏车尔尼等人的练习曲，这样的安排，显然是从这一实际需要出发的。由此可见，萧友梅是从引入西洋音乐和建设我国近代专业音乐教育的整体需要来择定与安排西洋音乐史教本内容的。服膺和依托于音乐教学，便成为他传述西洋音乐史的一个重要特点，从而使其成为我国西洋音乐史教学的一位开创者。

三、萧友梅对西洋近代专业音乐教育的历史和发展至本世纪 20、30 年代的状况，作了相当周详的研究和翔实介绍。

作为一位立志于开拓我国音乐教育事业的音乐教育家，这可以说是萧友梅研究、介绍西洋音乐的重点。他不仅在留学日本和德国时，就从攻读教育学入手，全面研习了西洋音乐的几乎所有科目，而且在 1920 年归国后发表的一系列文章中（如：《什么是音乐……》和《普通乐学》的“音乐教育机关”一款等，见“萧集”142 至 149 及 249 至 251 页），便对西洋音乐教育所以“进步”、“发达”的原因及其“专门教育机关”，作了反复的介绍论述；而尤为全面地反映他在这方面的研究成果的，则是他于 1934 年发表的《欧美音乐专门教育机关概略》一文（“萧集”349 至 398 页）。作者写作此文，是由于痛感当时国内“对于音乐专门教育”难得“实在内行的人”，而掌握“教育实权的诸公”（指当时南京政府中人），“知道欧美音乐专门教育情形的还是太少”，为此，他才详考细究各种外文文献，并结合自己在德国留学的亲身经历和归国后创办专业音乐教育事业屡经坎坷的痛切感受，写成了这篇长达两万余言的专题论文。此文述及意大利、法国、奥国、捷克、德国、匈牙利、瑞士、比利时、荷兰、英国、丹麦、挪威、瑞典、西班牙、葡萄牙、希腊、波兰、芬兰、俄国、美国、阿根廷、巴西、智利等欧美二十三国的一百六十一所音乐院校，均一一论列其历史

沿革、教育体制、创办人与主要音乐教师及当时状况；而对专业音乐教育尤为发达的意、法、德、俄、美五国的一些著名音乐院校，作了更加详尽的介绍论评。我们知道，在萧友梅发表此文之前，王光祈曾在其专著《德国国民学校与唱歌》(1925年7月)和论文《德国音乐教育》(1928年4月)中，对德国的“中小学音乐教育”、“私家音乐教育”、“大学音乐教育”和“社会音乐教育”，作过全面系统的报道；但由于其所述仅限于德国一隅，同萧友梅对欧美几乎所有国家的专业音乐教育，从历史到现状，教育体制到教学实况，作如此广阔周详的总体考察和翔实介绍，尚不能相提并论。应当说，萧友梅的这篇专题论文，是国人撰著的关于欧美专业音乐教育的第一份调查报告，至今仍有其一定的参考价值。

在中国音乐研究与中西音乐比较研究方面

一、萧友梅对中国古代乐队与乐器的历史作了深入研究，撰写了这方面的第一篇全面系统的专题论文，这就是他于1916年向德国莱比锡大学哲学系提出、经李曼教授等主持答辩通过的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。

这篇原以德文写作的论文，在七十多年后始由廖辅叔教授全文译出(“萧集”3至137页)。尽管以今天的目光看来，其概括的内容“难免于疏漏”(译者语)，论述的深度也不尽人意；但它作为中国留学生第一篇以音乐学为主题的博士论文，若置于当时的历史标尺下衡量，便显示出在不少方面具有毋庸置疑的历史首创性。

首先，它完全以中国自身的历史文献为依据进行独立的研究，而不盲从于当时西方学者的有关研究成果。作者在论文“引

言"中，一开始就对当时欧洲"有关中国音乐"的德、英、法语著作，作了它们都是"相当零碎的，无足轻重的"评价，认为"不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明确的印象"。为此，他郑重申明：在其论文中对西方学者的研究成果"没有加以利用"，而"完全引用中国文献的原始资料"。这在当年中国自身近代意义上的音乐研究几乎还是一片空白，而自己又身处在异国他乡的条件下，要作出这样的抉择，必须具备足够的理论勇气，也意味着需要付出加倍的学问艰辛。我们看到，萧友梅正是这样做的。在其博士论文卷宗中，除德文打字稿原件外，还存有他从当时德国能看到的自《二十四史》至《大清会典图》等七十多种卷帙浩繁的中国历代文献中摘录下来的原始资料，计四百多页，约二十余万字，涉及到中国历代有关乐队、乐器以及乐书、乐论、乐律、乐调、乐谱、乐人乃至皇朝礼乐典制等等方面的记载，可谓洋洋大观。正如作者所言："这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的，差不多一切都是不统一的，非系统性的；"而要将这些在历史典籍中往往仅是"个别的、偶然出现的记录"，形成"比较完备的汇纂"，可以想见作者曾经付出过多少搜寻、鉴别、梳理、综合的功夫。正由于作者经过艰巨的努力，掌握了如此丰富的对于论题来说属于第一性的原始材料，才使论文具备了扎实的科学基础，也使其能以中国历史典籍的记载为依据，指正西方学者的某些谬误㊀。

当然，如果仅仅停留在简单地罗列和汇纂中国文献的原始资料，也还称不上是真正有意义的独立的研究。这篇博士论文

㊀ 如：对阿尔斯特(J. A. Von Aalst)《中国音乐》(Chinese Music)一书中认为工尺字谱(唱名谱)"是14世纪才从蒙古人那里传到中国来的"，萧友梅依据朱权《唐乐笛色谱》和《朱子全书》、蔡元定《燕乐》书等，指出"这种见解是完全站不住脚的"。

的首创性，还在于它以当时来说具有先进性的方法，对中国古代乐队和乐器的有关材料，作了历史性的新的分类和论列。这一包括"中国乐队概述"和"乐队乐器概貌"两大部分的长篇论文，共述及中国自远古至清代的六十六种乐队组合和用于这些乐队的一百三十多种乐器。据作者在"引言"中的提示，他对涉及到这些乐队与乐器的"我国古人积累起来的资料……重新加以整理"时，坚持了"在中国文献的基础上的系统的分类"和"联系音乐的历史进行编排"，同时又注意到"排除掉（中国历史上）那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报导中所包含的成见"（如"从根本上轻视世俗音乐"等）；这表明作者采用的是以实际材料为基础的、历史的和批判的方法。按照这一具有科学性的方法，作者对所述及的中国古代乐队和乐器，提出了在当时来说尚属首次的明确的分类。

在前一部分"中国乐队概述"对"上古时代合奏的开始"和"周朝乐队的历史"的叙述中，作者就指出这时的乐队已可分为"郊祀用"和"宴飨用"两类，但由于"后者的体制只不过是郊祀音乐的变种而已"，故还不能"截然划分"。而在对隋唐以来（作者所谓"中世纪"）乐队的叙述中，作者便根据"郊祀音乐和世俗音乐的区别越来越大"的情况，明确地将自此以后的乐队划分为"用于祭祀的乐队"和"世俗音乐的乐队"两大类，并强调了"世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表的地位"；同时又指出"除此之外还有军乐"，即实际上将其归为以上两大类乐队之外的又一类属。这样的划分与叙说，虽然还只是依据"正史"所载，囿于同历代皇朝礼乐典制有关的那些乐队，但大体上勾画出了中国古代"正统"乐队类属发展的历史过程，并在一定程度上纠正了传统典籍中"崇雅黜俗"的偏颇。值得一提的是，作者已注意到了宋元以来戏曲伴奏音乐的乐队组合，指出"如果有人对这

种伴奏音乐的结构进行一次比较认真的探究”，将是“极有意思的”，并表示他自己“也颇有志于这样的工作”，可见萧友梅已开始把目光投向“正史”之外更广大的民间俗乐，这在当时来说是难能可贵的。

在后一部分“乐队乐器概貌”的叙说中，作者进一步体现了科学、求实和开拓的精神。一是将论文所述乐器“只限于17世纪以前在乐队里实际应用的乐器”，而对仅有传说和“文献上没有明确的解说”的乐器均“存而不论”，这就避免了可能产生的不能反映历史实际的虚假和传讹。二是以现代乐器学的规范，对所列每一乐器均从形制与尺寸、发音原理与音律音域以及历史演变过程等方面作具体描绘，而避免了与实际演奏无关的皮相的与虚饰的叙说。三是突破所引述的中国“正史”典籍代代沿用的“八音”分类法，而按当时欧洲通用的“打、吹、弦”三大类乐器分类法，对所述中国古代乐器作了新的归类划属，同时又对中国典籍和音乐演奏中的某些不易为欧洲人理解的特殊点，在分类上加以变通㊀。所谓“打、吹、弦”分类法，同虽然不被中国皇朝典籍所承认，却在中国民间通用的“吹、拉、弹、打”乐器分类法相近，两者都是主要按乐器演奏方式分类的方法，至今仍在我国和世界范围内广泛应用。虽然它与后来公认的较为科学的按乐器不同发音原理分类的方法㊁相比，还存在着不少不尽合理的地方(这也反映在萧友梅按此方法对中国古代乐器的分类中)，但

㊀ 如：萧友梅将用于雅乐演出的“麾”、“节”、“戏竹”、“干”、“戚”、“纛”、“旌”和在雅乐演出中作为起、止、击节用的“柷”、“敔”、“搏拊”、“雅”、“拍板”等，专列为“节奏乐器及舞蹈道具”一项，虽然并不合于“打、吹、弦”三大类乐器划分的体例，却有助于理解《大清会典图》等所刊史料和雅乐演出的实际状况。

㊁ 以乐器不同发音原理分类的方法，由德国乐器学家 C. 萨克斯 (Curt Sachs, 1881—1959)等于1914年提出，至1940年再作进一步阐明。

比之中国历史上陈陈相因数千年之久的按乐器制作材料归属的"八音"分类法，仍是一种进步，因为它更靠近了乐器的演奏实际。尤其是萧友梅的率先采用和具体体现于论述中国乐器的正式论文中，更具有使中国乐器的研究与分类从"中世纪"走出来，开始同当时正方兴未艾的处于先进地位的欧洲乐器学相沟通和衔接的历史作用。

作为七十多年前中国第一篇关于本国乐队与乐器的系统撰著，其可贵之处还在于其中表达了作者对于本国音乐传统与未来的强烈的民族自信心。萧友梅在文章中分析和指出了诸多造成中国音乐及其乐队和乐器未能得到更高发展的历史因素，如：历代皇朝对于音乐的统制和社会动荡的干扰，"保守的伦理学家的排拒"，"根本没有促进音乐的学院教育的发展"，以及缺乏先进的音响学、记谱法和复音音乐作曲技术……等等；而作者的结论却是："然而中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的"，因此他认为"我们始终可以寄希望于未来。特别是那些各种各色的古老的乐器，只要我们科学地而又机械化地对它们加以改造，那还是大有可为的。即使那些古老的乐曲一般来说是限于单音的，那也可以按照新的方法加以改编"；他展望未来满怀信心地表示："我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。"这些掷地可闻金石声的话语，鸣响于四分之三世纪之前中国人民横遭欺凌、民族文化备受鄙薄的黑暗年代，使我们不能不为作者的爱国热忱和振兴民族音乐文化的胆略所感奋。可以说，这篇博士论文的撰著，基本奠定了萧友梅自此以后的音乐理论研究的方向。

二、萧友梅对中西音乐的比较研究进行了开拓性的工作，尤其是在比照中西音阶和探索中国传统谱调方面作出了具有启迪意义的成果。

众所周知，比较音乐学(Comparative Musicology)作为一门独立学科的输入中国，当始于王光祈，是他在1925年所作《东方民族之音乐》一书的“自序”中首先报导了：“研究各民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’范围。此项学问在欧洲方面，尚系萌芽时代；”从此，他展开了在这方面的系统研究。但作为广义的中西音乐比较研究，萧友梅同样起着不容忽视的历史作用。

前面评述的他完成于1916年的博士论文，从以欧洲音乐学与乐器学的方法研究中国古代乐队与乐器来说，已经是对中国音乐的一个特殊方面作以西鉴中的比较研究的一项成果。而他于1920年10月发表的《中西音乐的比较研究》一文(“萧集”165至175页)，就更进一步地把对中西音乐进行比较研究，作为一种系统方法提了出来。在该文引言中，他表示：“我很希望爱音乐诸君用科学的法子，做一种系统的研究。无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好能比较研究，因为许多问题(不限定音乐)单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的；”接着，他便对中西音乐从教授法到乐谱、乐器、音阶等方面，一一作了对照比较。由于该文目的在于对中西音乐的若干常识作对应性的通俗介绍，故其比照与评析，都还停留在直观的表象的较浅层次上；但我们应该看到：这是在王光祈之前，率先明确提出应对中西音乐采用“比较研究法”的第一篇文章，其发轫之功不可没。自此以后，萧友梅对中国音乐的研究，都贯穿着与西洋音乐进行比较评析的精神，其中，尤以他在1928到1930年间完成并发表的《古今中西音阶概说》一文(“萧集”253

至 276 页)，可以说是其系统采用比较音乐学方法的一篇代表作。

按照比较音乐学的创始人、英国音乐学家埃利斯(Alexender Johnn Ellis，1814—1890)于 1885 年发表的《论各民族的音阶》一文的阐述，对各民族的音阶作比较研究，是这门学科的一项基本内容。对此，萧友梅在上述文章中作了浅显而又确切的说明："曲调是音乐的要素。想知道某民族的音乐，必须先从他们爱奏的曲调入手；想知道他们曲调的组织，要先研究他们的音阶。"据此说明，萧友梅所称的音阶研究，是指对曲调的调式结构作音列阶梯模型的分析。这就是他所表示的该文"所论的本旨，就是把古今中西音乐所用音阶浅白解说，列表比较"，以阐明"各种音阶的历史与组织"。按此题旨，该文以历史先后为序，对希腊四音列和五声、六声、七声等音阶在中国与欧洲的发展，顺次作了阐述与对照。我们已经知道，此文并不是作者论及古今中西音阶的首篇文章，早在上述博士论文和《中西音乐的比较研究》、《普通乐理》——《普通乐学》等著述中，就已不同程度地涉及这一题旨；但从全面性和系统性来说，这无疑是作者在这方面的一篇汇总性文章。全文对古今中西音阶对照比较的归结点，是将中国音阶——主要是七声音阶——一一比附于欧洲中世纪的教会调式(Church mode，作者译为"西洋寺院音阶")；这显然是只看到了两者抽象音列的相似，而尚未充分注意到彼此的调式支柱音和体现于具体旋律在旋法上各有不同的规律。但该文以欧洲音乐学的音阶调式理论和历史发展经验，对中国音乐在这方面的历史材料，作出了系统的清理和对比总结，仍然有其开拓的作用。特别是作者为便于今人理解中国历史上繁杂纷呈的八十四调名称，在该文最后用线谱音列与中西调名对应，并将中国历代典籍对同一调的不同名称编号标明，列表备查，这样的做

法在当时来说尚属首创；虽然其可靠性与实用性，现已为后续的研究成果所代替，但我们不能因此就抹煞了它曾起过的启迪作用。尤可注意的是：作者认为列表"以便查览"还不是根本办法，"将来如有机会，还要把古曲翻成五线谱，详细比较，说明一切。"这表明作者并不满足于仅仅作抽象音列的对照比较，而有着从探索中国传统谱调的实际旋律入手，深入进行比较研究的长远计划。其实，早在前面提到的博士论文和《中西音乐的比较研究》等文章中，作者已经这样做了。在《古今中西音阶概说》之后，他又在《〈九宫大成〉所用的音阶》（"萧集"296至302页）和《旧乐沿革》（"萧集" 468 至 538 页）等文章、教材中，展示了译解古谱并作音阶调式等的比较分析的成果。而这还仅是他公开发表和编入教材的一小部分。在现由上海音乐学院珍藏的萧氏遗稿中，还存有他从《九宫大成南北词宫谱》译出的古曲线谱数十首，以及从"百代"公司所出谭鑫培等人的著名京剧唱段唱片中记录下来的唱腔与伴奏分行对照谱十数首，均标有作者认定的调性、音阶、调式的中西对照名称。这表明，萧友梅是努力地在按照他昭示的计划实干着。这些未及完成的从古谱和实际演唱演奏中探寻中国旋律与音阶调式之真谛的研究成果，显现着一位中国比较音乐学——民族音乐学（ethnomusicology）开拓者的历史光芒。

三、萧友梅编写了第一部实际应用于我国高等专业音乐教学的中国音乐史教材，并通过亲自执教，收到了启迪后学的效果。

这一题为《旧乐沿革》，实即中国古代音乐史的教材，据作者1939 年 6 月发表的《复兴国乐我见》一文（"萧集"539 至 542 页）所述，是他为所主持的国立音乐专科学校"从本学期起并加设'旧乐沿革'讲座"而编写的。由此并从现存这一教材的作者手

稿所记推测，其撰著时间当不晚于1938年9月学期开始之时，而又是在“讲座”开设后边教边编的。但细阅此教材，又可发现其中某些段落的内容与文字，已见其先期和随后发表的《中国历代音乐沿革概略》（“萧集”307至317页）㊀、《古今中西音阶概说》、《〈九宫大成〉所用的音阶》和《键盘乐器输入中国考》（“萧集”543至547页）㊁等文；这表明此教材是作者长期研究中国音乐的成果汇萃，同时又是他以更深广的历史目光观照中国古代音乐发展进程的集中体现。在这一教材中：

萧友梅更全面地阐述了他的“中西音乐比较观”。他认为：“吾人研究我国音乐史，当然要有现代的眼光；但去批评吾国某时代音乐时，必定要拿同时代的西洋音乐进化情形来比较，方可得到一个公平的结论”，而“断断不能拿现代文化国家的情形去较量我们古代的陈迹，不能拿现代文化做标准，去批评我们过去的历史而认为在那个时候就已经退化了。必定要拿同时代的外国历史去较量，方可知道我国历史的真地位”。从这一具有客观历史标准的比较观出发，作者在教材中通过同时代中西音乐的比照，对我国上古时代（周以前及周代）和中古时代（汉、晋、隋、唐、五代）的音乐发展，在许多方面作出了高过于同期西洋音乐的评价。

但作者探究论评我国“旧乐沿革”，同他所有研讨中国音乐的撰著一样，目的在于考察中国音乐发展到了近代为何落后于西方的原因；对此，作者在教材中作了形象的说明：“我们除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它的不进化的原

㊀ 《旧乐沿革》“第一章上古时代”之“6”为“周代的乐官制度与音乐教育”，作者手稿列目而未著文字；从内容推断，当即《中国历代音乐沿革概略》（上）一文中关于“周朝的乐官制度与音乐教育”的阐述。

㊁ 此文与《旧乐沿革》“第三章近古时代”之“28·键盘乐器输入中国之经过”，从内容到文字完全相同，为该节文章的单独公开发表。

因和事实，一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考，好像做医生的先要知道病人的病源、病根，才容易有把握下手医治。将来整理或改进旧乐时，总可以得到一点补助吧。”对于这一作者在许多文章中已经反复申述辩明的题旨，他在教材中以更充分的史实论列，又重申其基本观点，指出中国音乐发展至近代的迟滞与落后，原因在于音乐的传播、传承手段如乐谱、乐器和教授法的不进化等等。值得注意的是：与其以往的撰著相比，他在教材中对中国历代皇朝的音乐典制（如乐官、乐教、乐工制度等）和居于统治地位的文人士大夫的音乐观，作了更具系统性的阐述，在一定程度上指明了阻碍中国音乐发展的根本原因，还在于封建统治阶级对音乐的统制及其音乐观对音乐发展的侵蚀与束缚。

萧友梅对其多次阐明的所谓“音乐史七要素”（见以上引述），在教材中作了调整，指出“音乐史的内容，不外记载下列五项事情：（1）乐器的构造和音域如何；（2）乐曲的组织和作风如何；（3）乐曲所用的调式如何，音律如何；（4）音乐家的传记（尤其是作曲家）如何；（5）对于音乐本身的观念如何？音乐与人生的关系如何？”与前比较，除减少和归并了若干分项外，增加了对音乐与人生的关系和音乐观的关注，这可以说是提高了观照音乐历史的层次。教材的“上古时代”、“中古时代”和“近古时代”（宋、元、明至清乾隆末年）三章，除并未对音乐家（作曲家）的传记单独立项外，大体按以上分项展开论述。以其中较具开拓性的论述而言，值得称道的是：

作者对中国历代乐器与乐队的变迁，作了比其博士论文更为周详的论列，特别是对汉民族固有乐器和不断传来的外族与域外乐器相辅相成地发展的历史线索，作了较为清晰的梳理，指明了在这一环节中所显示的吸收与融合外来音乐文化，对于中

国音乐发展所起的重要作用。其中，尤以“近古时代”一章的“键盘乐器输入中国之经过”一节(后以《键盘乐器输入中国考》为题发表)，对管风琴、钢琴、有簧风琴和五线谱乐理等传入中国的史实，作了比其原先在博士论文的简述更为翔实的考据和系统叙说，并将元、明、清皇朝对这些器物的“宫廷幽闭”，同近代学校音乐教育起步后将风琴、钢琴与记谱法“传授与吾国男女青年”加以对照，论证了在吸收外来音乐文化以促进本国音乐发展方面，“学校教育的力量”是“如何伟大而迅速”。此节文字与据此发表的《键盘乐器输入中国考》一文，是中国古代音乐史研究中，最早系统论述西洋音乐传入中国的早期史实及其历史经验的撰著，其后的不少中国音乐史著作，都对萧友梅在这方面首先开掘的史料及其论评的观点，有所参照和引述。

作者在教材中，尤其着力于开掘中国历代与音乐创作有关的史料。他认为：“考我国旧乐之丰富处，不在理论乐律，亦不在乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱。”(《复兴国乐我见》)为此，作者对周、汉、晋、隋、唐至宋、元、明、清的大量关于歌曲乐曲的内容、结构、风格、唱奏和“作曲盛况”的记载，以及各种谱集实例，作了相当深广的搜寻、探索和引述、论评。特别是为了将幸存古曲的词与谱“对号入座”，变成现代曲谱以付诸唱奏与研讨，作者在实际教学中对中国古谱的考据译解给予了更多的关注。据曾经在萧氏开设的《旧乐沿革》课上系统受教的钱仁康、邓尔敬教授等回忆：他们在这门课上，都曾做过萧随堂布置的译解律吕字谱、宫商字谱、工尺字谱和古琴、琵琶字谱的大量练习。在现存萧氏遗稿中，也可见到他批改过的这类学生作业。钱仁康教授因此曾不无感慨地对笔者说过：他于1941至1942年致力于宋《白石道人歌曲》中17首旁谱的译解，将其翻成五线谱，并以调式和声为各曲配上钢琴伴奏，就是在《旧乐沿革》课上受到

萧先生的教益和启发，才这样做的；仅此一端，就不能说萧先生对中国音乐研究不重视，或无所建树。依托于实际教学，并通过亲自执教而取得了明显的效果，这正是萧友梅这本自谦为《旧乐沿革》的中国音乐史著作，胜过于在其之前叶伯和、郑觐文、童斐、王光祈、许之衡等诸位先生的同类著作的地方。

在关于20、30年代音乐生活的推介、评论、综述方面

作为一位在本世纪20、30年代的中国音乐界居于举足轻重地位的音乐家，萧友梅曾不时应请以谈话、讲演、作序、撰文等方式，对当时音乐生活的许多方面随时发表意见。这些大多为推介性、评论性、综述性的撰著，可以说是我国近代音乐评论起步阶段的第一批成果：其中，尤以对下述这些方面的论评，曾经产生过重要的影响：

一、关于推动建立新的社会音乐生活和专业音乐教育机关。

这是萧友梅这类撰著所关注的中心，从其留德归国后的第一篇文章《什么是音乐？……》，到《说音乐会》（“萧集”159至164页）、《关于国民音乐会的谈话》（“萧集”229至231页）、《音乐传习所对于本校的希望》（“萧集”223至236页）、《听过上海市政厅大乐音乐会后的感想》（“萧集”238至242页），以及为国立音专所写的一系列文章和在电台亲自播讲的《音乐的势力》（“萧集”343至346页）等等，几乎贯穿于他音乐活动的始终。这些文章所反复阐述的内容，无非是为破除一般人对音乐的误解和成见，而引经据典地阐明音乐对“陶冶身心”甚至“关系国运”的重要作用；或者是为普及音乐，推动建立“国民音乐会”和音乐专

门教育机关”，而对西洋音乐会与音乐教育的历史、我国举办同类事业的必要性，乃至像开音乐会须有安静场所，音乐院当独立设置……等等，作介绍申说；以今天的目光看来，都属常识性的通俗讲论。但如果我们看一看萧友梅在这些文章中提到的某些难以理喻的事：与萧相熟的人士以为在外国学音乐就是能“精通各种乐器”；对社会文化生活负有责任的人以为开音乐会就是到公园里去免费助兴；教育当局以为专业音乐教育机关不能独立设院而只能降格以求……；就可明了作者当时面对的是怎样一片新音乐的荒原！在这样一个鲁迅激愤地称之为“没有花，没有诗，没有光，没有热。没有艺术，而且没有趣味，而且至于没有好奇心”的文化“沙漠”里（《热风·为“俄国歌剧团”》），萧友梅竟能甘愿于为在中国开成音乐会、办起音乐院，而作“舌敝唇焦的讲论”（廖辅叔为《萧友梅音乐文集》所作序），仅此一点就使人领受到了一位新音乐垦荒者的感人力量；何况，通过萧的百折不挠的努力，确实在中国那样的年代里，催发出了几株新音乐的花朵，培育成了几畦新音乐的花圃！因此，我们决不能看轻了这些通俗性讲论的历史意义。

二、关于反对音乐复古和支持音乐创作、音乐研究等方面有意义的新成果。

活跃在20、30年代的大同乐会，是一个对民族音乐的人才培育、乐器改进、曲谱整理和演奏传播等颇有建树的社团。但它在创办人郑觐文崇雅复古的思想影响下，曾依靠当时政府的支持，进行过仿制古乐器和为“复兴孔教”而奏演所谓“中和韶乐”的活动。被邀聘为该会委员以请参与仿制古乐器之举的萧友梅，对此颇不以为然，特撰写发表了《对于大同乐会仿制旧乐器的我见》一文（“萧集”304至306页）提出批评，指出这一并不建筑在严格科学基础上的举措，“只可说是‘仿造古董’，于国乐本

身没有丝毫的利益"，并就"整理国乐"，阐明了他所主持的"音专同人"同样"视之为重要工作的一种"，但主张"要用科学的法子很仔细的分门研究（如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等），要有一种百折不屈的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望"，而对这种近于"臆度"和仅着眼于"仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去"的活动敬谢不敏。这一看似过于矜持的拒请，如果我们参看一下在萧文之后发表的鲁迅《不知肉味和不知水味》㊀和罗亭（贺绿汀）《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后》㊁等文，对于大同乐会这类活动所作的更为激烈的抨击，便能理解萧友梅与之保持距离的缘由。

对"仿造古董"的音乐复古持否定态度的萧友梅，却给予当时一些具有开拓、创新意义的音乐创作与音乐研究的成果以热烈的支持，热情的赞扬。举其要者，如：

他为李华萱所编《俗曲集》校阅作序（"萧集" 237 页），对其记录、整理传统曲调，译成现代曲谱的编集加以推许，并由此提出，为将"辗转相传"于"国民听官之中"的"有特性的曲调"加以保存，"莫如速用万国通用记谱法译记之，俾可供作曲家与音乐史家之参考"，希望李对所记各曲"注明其来历"，使"研究斯道者，

㊀ 《不知肉味和不知水味》见鲁迅《且介亭杂文》(1934 年 9 月 20 日发表，《鲁迅全集》6 卷 111 至 113 页)，作者就该年 8 月 30 日《申报》报导"大同乐会演奏中和韶乐"为"我国民族性酷爱和平之表示"，尖锐指出：当时农民正因抗旱争水而械斗，因此"我们除食肉者听了而不知肉味的'韶乐'之外，还要不知水味者听了而不想水喝的'韶乐'"。

㊁ 罗亭（贺绿汀）《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏之后》，见音乐艺文社《音乐杂志》第 4 期（1934 年 11 月），作者根据其亲耳所闻实际演奏效果，揭示了由于"作乐器的人不懂发音学原理"，而使所造中国古乐器之"音量极小，音色不美，有好些乐器都带有噪音"，而且"各种乐器发音均不甚准确"，并由此指出"要复兴中国民族音乐，我以为决非复古可以办到"。

多得一臂之助”，阐明了这一当时刚起步的发掘、收集、记录、编集民间曲调的工作，对于促进我国音乐发达的意义。

他为我国第一本系统阐述音乐美学问题的黎青主《乐话》一书作序（“萧集”277页），以为这一仿我国旧有诗话、词话、曲话之体，而“贯通欧西音乐的原理来谈音乐”的《乐话》，是“为音乐界开一条新路”。

他在《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》一文中（“萧集”284至285页），热情赞誉这位“有音乐的天才，精细的头脑，微妙的听觉”的作曲家，“以研究物理学、语言学的余暇”作出来的歌曲，是“替我国音乐界开一新纪元，更值得我们的崇敬”，并就此阐述了“声乐一科是万万不能专唱外国作品的”道理，批评某些人“在洋化的上海”，“以为吱哩咕噜唱几句英文歌，就算能事”，而希望赵元任先生“在最短期间内，出版他的第二、第三……（歌）集”，以供给音专“声乐科做教材之用”。

他为我国第一部交响性管弦乐作品——黄自的《怀旧曲》在国内的首演，先期作《黄今吾的〈怀旧曲〉》㊀一文，刊发于演出前五天的1930年11月18日《申报》，以全国最高音乐学府校长之尊，力荐当时新从美国学成归来而初登乐坛的黄自毕业作品，并以此力陈“如果一国之内简直没有乐队作品的创作”，为“一国的奇耻大辱”，因而为《怀旧曲》这首“中国人的乐队作品”，“第一次在外国人主持的管弦乐队里面得到演奏的机会”，表示了由衷的高兴；又希望黄自这位“不可多得的乐艺天才”继续“辛苦研求”，以创造比《怀旧曲》这首“取法模范派”（古典乐派）的作品更为“崭新的体制，在国际的乐艺界里，为我们中国夺得一些体面”。

他对周淑安的儿童歌曲创作给予高度评价，在为她的《儿童

㊀ 此文在编《萧友梅音乐文集》时尚未发现而未辑入，请阅《中国音乐学》1992年第2期重刊该文，并参看戴鹏海《重刊〈黄今吾的‘怀旧曲’〉书后》。

歌曲集》所作序中（“萧集”322至323页），称赞这位“于专攻声乐之外，又能弹琴作曲，并且对儿童心理和教授法都是有研究的”女作曲家，其《儿童歌曲集》“比一本大学讲义有十倍的价值”。

他对民族音乐家刘天华的逝世寄于哀思，在为《刘天华先生纪念册》所撰专文《闻国乐导师刘天华先生去世有感》中（“萧集”324至325页），历述刘精通国乐而又“发愤”学习西乐，并“苦心孤诣”于“国乐改进社”的事业，称颂其为“吾国国乐乐师之模范”，而希望国乐界“以天华先生之精神为鹄的”，“使国乐终有发扬之一日”。

他对当时肄业于国立音专理论作曲科的江定仙、陈田鹤、刘雪庵合作的《儿童新歌》，以师长身分作序“勖勉”（“萧集”433至434页），表示希望“三君此后倍加努力”，继续为“造福儿童”而创作，以增添“母校之光荣已也！”

以上所列举均为萧友梅率先推介和给予肯定评价的创作、研究成果，在今天都已经过历史的检验而显现其各自的价值；我们不能不为他站在中国近代音乐发展前沿高瞻远瞩的锐敏目光所折服。

三、关于倡导新体歌词的创作。

萧友梅对赵元任、周淑安等人创作歌曲的推介，表明了他对中国新歌曲创作的关注。他以为“中国人当然最适宜是用国语唱本国的歌词”（《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》），因此把歌词写作视为发展新歌曲创作的首要问题，在其主持的国立音专特设“诗歌一科”和发起成立“歌社”，以作倡导。他在为此而撰写的《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》（“萧集”279至280页）、《歌社成立宣言》（与龙沐勋合作，“萧集”318至321页）和《给作歌同志一封公开的信》（“萧集”548至551页）等文章、通信中，

纵论中外古今歌词体制之流变得失，指出中国历史上固然有过丰富多彩的词曲创作“开放庄严灿烂之花”的光荣，“然而时移世异，社会生活状况，与夫民风国俗之转变迁流，音乐方面之新陈代谢”，已经“不期然”地要求“歌词体制之改革”；而他因有见于当时的“新兴歌曲，非径效欧风，即相率为靡靡之音”深深为之忧虑，故起而倡导“新体歌词之创造”，目的在于：“为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，藉收声词合一之效，以表现泱泱大国之风”。不仅如此，他还对“新体歌词”的创作，从立意、设词、用韵、格式，到如何“融合古今中外之特长”以“收声词合一之效”，一一作了具体规划。他鲜明地提出：“我们唱歌是给现代活着的国人听的，不是唱给死去的古人听的，也不是专唱给一小部分说古音的同胞听的，”因此“主张作歌绝对不要用旧诗韵”(即古韵)，而应该用“国音”(即以现代北京音为标准的普通话语音)“作歌韵”。为了推行这一主张，他特意编制发表了分 39 韵部、计 410 项、约一万六千余字的《国音歌韵》，供歌词作者采用㊀；并且在国立音专开设“朗诵法”之课程，编成教材㊁亲自执教，以使理论作曲与声乐科的学生掌握依照国音歌韵“用正当的朗诵方法作成的新声”。这些关于新体歌词创作从历史到现状、理论到实践、立意到方法的系统阐述和设课教学，是我国近代新歌曲创作开始发展以来的第一次，其历史意义不言自明。

四、关于对来华外国音乐家及其中国音乐研究成果的评介。

中国进入近代被打破闭关自守状态以后，外国音乐家——

㊀ 《国音歌韵》原附刊于《给作歌同志一封公开的信》文后，未收入《萧友梅音乐文集》。请参看《林钟》不定期刊(1939年 6 月)原刊。

㊁ 《朗诵法》教材约与《旧乐沿革》编写于同时，佚失待访。

主要是西方音乐家——大量来华，并进行与中国音乐有关的活动；这对处在中西文化交融碰撞的时代漩涡里的中国音乐家来说，是一个不能不加以关注的历史动向。萧友梅为分别来自美国、俄国的两位音乐家所写的《听过来维思先生(Mr. Levis)讲演中国音乐之后》(“萧集”329至333页)、《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您(Alexendre Tcherepnine)的略传及著作的特色》(“萧集”417至429页)两文和为车氏《五声音阶的钢琴教本》所作“卷头语”(“萧集”439至440页)，以及为原籍朝鲜而在日本学习西洋音乐的高中立《声乐研究法》一书所作序言(“萧集”347至348页)，是现见中国音乐家在这方面的最早撰述。这些文章的难能可贵之处在于：作者既着眼于尽量从外国音乐家的特色和他们研究中国音乐的成果中吸取有益的东西，同时又并不唯外国音乐家的“马首是瞻”，而是以我为主地加以分析辨别。例如：萧友梅赞赏来维思关于“中国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜于中国音乐之和声”的看法，为此提请音专“诸同学多所注意”；但他对来维思以为中乐曲体“非遍观全曲不能得其要领”和将中国“大套乐曲之组织”类比于“西乐古体之 suite(组曲)”的说法不以为然，指出“其实吾国乐曲结构，佳者仍有起承转收，仍有段落之分别”，大套乐曲与西乐古体 suite “虽其性质相同，而形式各异”，“故谓中国乐曲均属于此种组织，亦不甚妥当也。”他对车列浦宁在创作中采用的九声音阶和“对间法”(intrapunctus)作了详尽介绍，但同时指出：其实后者的作法“在模范派乐曲(如 Bach、Hadyn 的作品)早就已经用过”，车氏“所用术语‘intrapunctus’虽新，而作法本来就很旧”。关于来华活动的外国音乐家的状况和他们对于中国近代音乐的发展所产生的影响，至今仍是一个有待深入探讨的课题，就这点而言，萧友梅的这些虽然并不深入，却翔实可信、品评得

体的文章，无疑具有重要的参考价值。

五、关于对1927—1937十年间中国音乐发展状况的综述。

1937年6、7月间，萧友梅应中国文化建设协会之请，为该会所编《十年来的中国》一书，撰写了《十年来的中国音乐研究》一文（“萧集”448至456页）；接着，他又在音专《音乐月刊》上发表了《十年来音乐界之成绩》的文章（“萧集”458至464页）。两文对1927—1937十年间中国音乐的发展状况，作了分项论列，涉及到音乐教育、音乐出版物（音乐创作及著作和音乐刊物）、演奏会、电影音乐、音乐播音、乐器改进和歌咏团等，可谓周延详尽。作者对其最为关注的音乐教育的叙说，更上溯到1912年前更为久远的年代，而且为我们提供了经向各地寄发调查表所得的音乐科系院校成立年份、毕业生人数和毕业留校或留学外国的音乐专门人才的统计与名单；虽然只能说是极不完全的统计，但却是迄今为止所见对这些方面的最为具体的论列。尤其值得注意的是：作者对当时在国内外都属初露端倪、因此还鲜有人论及的一些音乐事业，如电影音乐、音乐播音和群众性的歌咏团等，取十分难得的通达态度而予以积极的反映，不仅一一列专项综述，而且对这些方面的成绩与前景给予赞誉和激励。如：他对任光、黄自、马思聪和“音专出身之贺绿汀、刘雪庵、冼星海诸君”为电影配乐或作曲，使中国电影音乐在“事实上确已改良许多”表示赞赏，并希望“作曲诸君对于此项工作，应更加努力，以期尽善尽美。盖电影教育效果极大，如能配以适当的音乐，则其感动人必更速而深也”，他对当时抗日救亡潮流中“歌唱爱国歌曲”的群众性“歌咏团的勃兴”，乃至“音专出身的何士德、吕展青、胡然等及其他各校音乐科出身诸君纷纷组织歌队，有如春笋勃发不及计算”，表示热情的支持，认为“这真是最近音乐界一个最好的现象”，而希望更注意于歌咏团的训练，因为“将来练成之后影响于

民众意识实在不少"。当我们读了这些立足于民众教育与社会效应的评述以后，不能不感受到作者爱国的民主的思想力量。我们现在正在进行着1949年以来的中国当代音乐发展史的研究，而萧友梅的这些综述文章，就是他所写的1927—1937年间的"中国当代音乐史"；这位先行者的研究成果无疑将给我们以启迪。

一个建设中国近代新音乐文化的理论构想

当我们不厌其烦地历数萧友梅在音乐理论研究方面具有首创性、开拓性的建树以后，可以得到这样的印象：他固然在介绍、输入西洋音乐方面做了大量先行的工作，而其音乐理论研究的重心，却始终立足于中国自己的民族音乐；他为清理中国音乐的历史遗产，推动中国音乐的当前发展，观照中国音乐的未来走向，真可谓是殚思极虑，竭尽心力，即使是研究西洋音乐，其着眼点也是为了有助于中国音乐的进步。

诚然，萧友梅研究中国音乐有一个贯串始终的命题，就是探讨中国音乐到了近代何以会落后于西洋音乐的原因。他在比照中西音乐时，常常列出中国音乐乐谱不如西洋、乐器不如西洋、教授法不如西洋……等等一大堆的"中国不如西洋"，甚至极而言之地说中国音乐比之西洋近代音乐至少落后了一千多年！？这些萧友梅自己都认为"说起来要气短"㊀的中西音乐比较，给人以"崇洋轻中"的印象。但是，我们都记得一位领导中国人民站起来的伟人说的话："中国人从来就是一个伟大的勇敢的勤劳的民

㊀ «音乐家的新生活»之"绪论"（"萧集"379至382页），各节引文分别见于"萧集"380、381页。

族，只是在近代是落伍了。”㊀看到并承认自己落伍了，并不就是耻辱，只有自甘落伍还“乐不思蜀”，甚至“夜郎自大”，像阿Q那样声称“老子从前比你们阔”，或者索性充当声斥“落伍者”的“假洋鬼子”，才可耻又可悲！马克思主义者看到并承认中国“在近代是落伍了”，而且认识到“这种落伍，完全是被外国帝国主义和本国反动政府所压迫和剥削的结果”㊁，因此起来革命。萧友梅当然不是马克思主义者，但他从音乐方面同样看到并承认近代中国音乐比之西洋音乐是落后了，因此苦心孤诣地致力于探寻所以落后的根源，这除了能够证明如他自己所说，因为对中国音乐“爱之深，故不觉责之严”，一心想找出落后之病根以“对症下药，中国音乐才有办法”㊂之外，仅凭这一点是不能贸然地向他头上套“崇洋轻中”的帽子的。

当然，萧友梅还说过现在的西洋音乐“本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐是没有什么国界的”（见《什么是音乐……》）；这似乎可以理解为是期望中国音乐的“全盘西化”。但是，“抓住一点，不及其余”，并不是知人论世的可取方法，我们还是要全面地来看一下萧友梅剖析中国音乐落后于西洋音乐的原因和促使中国音乐赶上西洋音乐的论辩逻辑与具体方案。

如前所述，萧友梅主要是从音乐的传播传承手段，如：记谱法与乐理、乐器与演奏技术、教授法与音乐教育机关等等，来比较中西音乐的同异优劣，同时也从中西音乐在音乐体制、音乐观念和音乐家的社会地位等方面的差别高低，作较深层次的比照

㊀㊁ 毛泽东《中国人民站起来了》，1949年9月21日在中国人民政治协商会议第一届全体会议上的开幕词。

㊂ 《音乐家的新生活》之“绪论”（“萧集”379至382页），各节引文分别见于“萧集”380、381页。

探索。从最早的博士论文开始，围绕着上列这些方面，萧友梅反来复去地说过许多意思大致相同的话，而其基本结论是认为：中国音乐落后的原因，主要是由于没有像近代西洋那样的能真正作用于社会文化进步和艺术发展的音乐教育。因此，他在通观中国音乐历史发展过程的《旧乐沿革》的最后，再一次重申其一以贯之的以发展音乐教育促中国音乐进步的主张；这是一个涉及到专业音乐教育、中小学音乐教育、音乐师范教育和社会音乐教育的完整设想，可以代表萧友梅作为一位音乐教育家一生追求的目标，这就是："(1)想音乐的兴盛非有正式音乐教育机关不可，像教坊那种制度是不能令音乐作有系统学习的。(2)想音乐普及必须从中、小学入手，才易培养成一个好的音乐基础㊀。(3)想得到良好的音乐教员，必须在音乐院或音乐师范科时教以适当的音乐理论、优良的技术与丰富的常识。(4)想音乐深入于民众，必须常举行各种公开演奏会、大合唱、音乐比赛及多发音乐刊物。(5)想得到特殊的作曲或技术的人才，必须注意培养音乐天才，不要教他们耽误了光阴。(6)想得到超等的音乐作品，须常用悬赏征求之法。"这些在今天的中国已大都成为现实的设想，现在看起来平淡无奇，可是它却曾使萧友梅付出了心力交瘁、坎坷曲折的一生。

是不是因为萧友梅的这种设想还只是不触动社会根本的"改良主义"，而且他所要办的音乐教育又是"全盘照搬"西洋的模式，所以我们还只能将其视作中国音乐教育走上"西化"道路的一种方案呢？毋庸讳言，以音乐教育促中国音乐进步的主张，是"教育救国"思想的体现，它同当时社会出现的诸如"文学救国"、"体育救国"、"实业救国"……等等口号一样，属于同一思想

㊀ 《萧友梅音乐文集》529页，此处因校对不严，误作"声乐基础"，特在此更正。

体系；这在中国人民、中华民族还被帝国主义、封建主义两条绳索紧紧缠绕着的时候，以为单凭教育的手段或别的什么不触动此根本的手段，就可以实现民族文化的新生，甚至解救中国的落后命运，只能是一种难以最终实现的美好的理想。萧友梅本人历尽艰辛而屡遭挫折，至死难以瞑目的一生，便证明了这一点。但是，在如实的指出这种思想的空想性质以后，我们不能不看到，它在确定中国近代音乐的发展应以促使社会进步为目的，并且力图以教育的手段培育出建设中国新的音乐文化的人才，以打好可靠的基础等方面，仍有其相当的合理性。为严守思想体系的界限而把可以汲取的合理思想弃之若敝帚，并不是科学的态度。

至于说到萧友梅照搬西方的音乐教育模式，我们首先应当看到，中国在进入近代以后，曾经出现过一大批"经过千辛万苦，向西方国家寻求真理"的"先进的中国人"，因为那时"只有西方资本主义国家是进步的"，所以当时"向日本、英国、美国、法国、德国派遣留学生之多，达到了惊人的程度"㊀；而萧友梅正是在这样的时代大潮中留学日本和德国，学得西洋音乐和相应的教育理论的。他在那时能够看到的音乐教育制度，也是"只有西方资本主义国家是进步的"，因此作出以西方音乐教育模式为范本，创建中国专业音乐教育的选择，可以说是势所必然，无可厚非。我们除了从历史的原因和必有的局限性上加以理解之外，不能要求他做超出其个人条件和时代水平的事。何况，我们还应该看到，他在创办起中国最早一批近代化的专业音乐教育机构之后，在长期的开拓与摸索中，无论是对待西洋音乐，还是建构适应中国情况的音乐教育体制，其认识都是在不断地发展中。从期望

㊀ 毛泽东《论人民民主专政》，《毛泽东选集》1474—1475页。

中国音乐进步到同西洋音乐一般无二，到明确申言“余非主张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳”㊀，再到言之谆谆地告诫人们要懂得“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生”，因为“音乐的骨干是一民族的民族性，如果不是艺术的猴子”（即不能像猴子那样只会模仿别人的艺术），就一定要“保存我们的民族性”㊁，我们可以清晰地辨认出他的思想随着时代前进的轨迹。而他在《复兴国乐我见》一文中披露的国立音专“复兴国乐”的七条计划，更可以看作是他长期从事中国专业音乐教育事业所追求的理想目标的总结。作者在这篇全面论述其“国乐观”的文章中，将“音乐之内容，即思想、情绪与曲意等”，“音乐之形式，即节奏、旋律、和声与曲体等”，“音乐之演出，即乐器与演奏技术等”，分别称为音乐的“生命”、“躯壳”和“工具”以及构成音乐的第一、第二、第三“三个因素”，而在音专“对于复兴国乐之计划与实施”一节中，公布七条计划的“纲要如下：1.确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。2.训练学生，使之切实认清国乐之三个因素，区别其轻重，并教以如何将第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。3.训练学生，使之深切了解我国固有之德性与目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪。4.训练学生，使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。5.训练学生，使之获得演奏乐器或唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。6.训练学生，使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。7.训练学生，使从旧乐与民乐中搜集材料，作为创

㊀ 见《听过来维思先生讲演中国音乐之后》，“萧集”332页。

㊁ 《音乐家的新生活》之“绪论”（“萧集”379至382页），各节引文分别见于“萧集”380、381页。

造新国乐之基础。"这七条计划涉及到了音专的教学方向和学生的培养目标，以及对各科学生的教学内容与教学方法，可以说是萧友梅对中国专业音乐教育的完整构想。它是立足于中国国情和民族音乐基础之上的，又是面向着世界和中国音乐之未来的，而且顾及到了从音乐的内容到形式与表演，从音乐表现的精神、思想与情绪到技术手段，对学生进行全面的训练。尽管萧友梅对其所要求"深切了解"的中国"固有之德性及目下国情"和"中国现代音乐家必具之精神、思想与情绪"等，必然有他自己的解释而与我们今天的理解不同，但从这七条计划中并不能看到把中国音乐教育引向"全盘西化"的企图，却是毫无疑义的。

也许我们还可以认为，萧友梅的上述构想还只是拘守于专业音乐教育之一隅，而如果把内容丰富，理应面向着全社会广大群众的新音乐文化的创造，仅仅局限在音乐院校的小天地里，难免要导致构筑"学院派"营垒的结果。关于萧友梅以音乐教育促中国音乐进步的主张的局限性与合理性，已如上述。这里要说的是：从萧友梅一生的音乐活动和他的音乐思想来看，决非是一个营营苟苟于学院小天地的教书匠和"象牙塔"里的贵族音乐家，他的音乐理论目光观照到音乐的中外古今，也投射到社会与民众，并展望着中国音乐的未来。他在 1938 年所作《关于我国新音乐运动》的谈话（"萧集" 465 至 467 页），就是一个极好的证明。这篇为回答音专《音乐月刊》编者所提"中国新音乐向何处去"的问题而作的专题谈话，其要点是：赞成创造"一种以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干的新音乐"，并主张将这种新音乐与中国固有的"旧乐"（即传统音乐）划一明确的界限；但他并不主张"把旧乐完全放弃"，也不赞成"复兴中国旧乐"，而是要求对其进行"采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之"的"改造"；他也反对舍弃音乐的"中""西"界限而盲目地学西洋，甚至

"投降于西乐"，而是要求"创造出一种[illegible]足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的"，像俄国"强力集团"那样的"国民乐派"；按其叙述逻辑，他似乎还以[illegible]将这种"国民乐派"的创造，同"创作新时代的民众音乐"相联系，[illegible]为此提出[illegible]应对民众的音乐普及取"渐进主义"和对民歌、民曲、旧剧进行搜集、整理、加工的工作等建议；最具现实性的，是他针对当时已进入全面抗战的"国难时期"，而要求"应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去"，并且主张在音乐院校也应"鼓励集团唱歌"与"音乐的团体生活"。这一谈话对当时中国音乐发展进程中提出来的一系列的尖锐问题，如音乐的中西、新旧关系问题，传统音乐的改造与民间音乐的搜集、整理、加工问题，音乐的普及与新的民众音乐的创作问题，"国难时期"音乐的紧迫任务等等，都作出了明确的回答，特别是鲜明地提出了创造"足以代表中华民族特色"的"国民乐派"的主张，无疑，这是一个比上述"七条计划"更为全面的建设中国近代新音乐文化的理论构想，反映了萧友梅并不仅仅拘守于专业音乐教育一隅的远大目光。

需要进一步阐明的是：这一在《关于我国新音乐运动》的谈话中得到简要阐述，同时也体现在萧友梅其他一些著述中的理论构想，决不能看作是他个人的忽发妙想，而应理解为是代表着一代人、一群人的共同音乐追求。以与近代中国相联系的"新音乐"这一提法来说，早在学堂乐歌发展初期，就有曾志忞提出过要"为中国造一新音乐"㊀；在30年代中期，更有黄自以简明而完整的阐述，提出了建设中国"民族化的新音乐"的主张㊁。至

㊀ 见曾志忞《乐典教科书》"自序"（1904年7月）。

㊁ 见黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》（1934年10月21日《上海晨报》"中华艺术教育社成立大会特刊"）。

于说到如何创造中国的新音乐（新国乐），我们从王光祈主张"先整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学的方法把它制成一种""可以代表'中国华族性'的国乐"㊀；刘天华主张"一方面采取本国固有之精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来"㊁；黄自主张"学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣"，从而"产生民族化的新音乐"㊂等都不难看出同萧友梅的构想如出一辙。而按照俄国强力集团的榜样，创造中国自己的"国民乐派"，也是从赵元任、黄自，到作为《音乐月刊》的编者向萧友梅发问的陈洪先生等的共同主张。这就说明，我们应该从中国近代音乐发展的更深广的历史背景，来认识萧友梅的音乐理论构想的代表性；如果无视或抹煞了这样的构想的时代合理性和历史作用，也就无异于否认了中国新音乐的"开天辟地"一代人的共同指归与劳绩。

这一代人、一群人所要创造的新音乐，同左翼音乐运动在1936年提出来的，要求创造作为民族解放斗争的武器、采用社会主义现实主义的创作方法和具有大众化作风的新音乐㊃，当然有着明显的区别；但我们只要读一下《新民主主义论》，便可以认识到它们决不是互为异类的敌对的关系，而是应当而且可以共同包容在"民族的科学的大众的新民主主义文化"的博大体系中的。如果从这样的历史高度与思想高度来看萧友梅的音乐理

㊀ 见王光祈《欧洲音乐进化论》之"著书人的最后目的"（1924年4月）。

㊁ 见《国乐改进社缘起》，《新乐潮》1卷1期，1929年6月。

㊂ 见黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》（1934年10月21日《上海晨报》"中华艺术教育社成立大会特刊"）。

㊃ 参看吕骥《中国新音乐的展望》（1936年8月10日《光明》第1卷第5号）和《关于音乐理论批评工作中的几个问题》（1956年9月），见《吕骥文选》上集10至16页和230至246页。

论贡献，必定会得到一个客观的、公允的、科学的结论。

1992年暑热中据多次讲课整理完稿



萧友梅器乐作品研究

王安国

作为 20 世纪中国新乐风开启人之一的萧友梅，在音乐创作上的贡献自然首推声乐作品的成就了。他的绝大部分歌曲都是供各类"新式学校"唱歌课的需要而辑录出版的，一半左右（约30首）的歌曲收入当时"教育部"审定的"新学制唱歌教科书"，曾在青少年学生中传唱，有很大影响。从数量上看，仅正式结集出版（《今乐初集》、《新歌初集》及三册《唱歌教科书》）的歌曲就有 76 首。而他创作的器乐作品却数量寥寥，影响有限。是不是萧先生对器乐创作不重视，抑或是缺乏能力呢？非也！下面两段文字即表露了他的器乐创作观：

"一个不曾创作乐队作品的乐人，就令他造出不无可观的乐歌，亦不可以说是一个完全作曲家。"㊀"我因为有了这样一个音乐创作的认识，所以我于从事音乐教育事业之余，不敢不致力于

乐队作品的创作。我并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱，只因为我相信如果一国之内简直没有乐队作品的创作，那么，谁也承认这是一国的奇耻大辱。"㊁他对乐队作品创作的重要性如此强调，足可见器乐创作在他心目中占有举足轻重的地位。

从有关萧友梅生平与著述的资料（见《萧友梅音乐文集》㊂附录）及出版、流存的乐谱看，他一生共创作了六首（其中两首有两种不同演奏形式的谱本）独立的器乐曲，依作者本人的编号顺序，这些作品是：

一、钢琴独奏《小夜曲》 op. 19 1916年11月

二、弦乐四重奏（四个乐章） op. 20 1916年12月

三、管乐合奏《在暴风雪中前进》 op. 23 1916年

四、a. 钢琴独奏《哀悼引》 op. 24 1916年12月

b. 军乐队合奏《哀悼进行曲》 1925年3月

五、大提琴与钢琴《秋思》 op. 28 1930年

六、a. 管弦乐《新霓裳羽衣舞》 op. 39 1923年8月

b. 钢琴独奏《新霓裳羽衣舞》

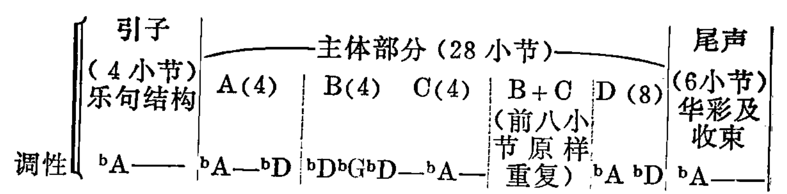
由于资料发掘工作还有待深入，所以这份目录尚不能肯定是完备的。此外，萧友梅歌曲作品中大量亦可单独演奏的钢琴伴奏谱，以及1921年将《卿云歌》（曾被北洋政府议决为"国歌"）编配的军乐合奏，1924年为北京女高师首届毕业生作女声合唱《别校辞》所编的管弦乐合奏谱（op. 40）等，由于不是严格意义上独立的器乐作品，故未计入他器乐作品的目录。

㊀㊁ 萧友梅《黄今吾的"怀旧曲"》，1930年11月18日《申报》。《中国音乐学》1992年第2期重刊。

㊂ 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编，上海音乐出版社1990年出版。

作品解析

一、钢琴独奏《小夜曲》(op. 19) 1916 年深秋作于德国。作品结构图式如下：



引子和尾声结构功能明确。主体部分虽然细部结构方整，但结构内部没有明显的段落停顿，一气呵成，音乐材料有重复因素而无再现因素，可视作发展充分的一部曲式或不带再现的多段体。12/8 节拍一贯到底，舞蹈性的音型织体使乐曲具有歌舞性质。旋律用明朗的大调写成，情调上受舒伯特“小夜曲”和肖邦“圆舞曲”影响，旋律中回音(∽)的应用使人想到巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬时代的音乐风格。和声以大调式正三和弦为骨干，十分规整。调性在下属方向近关系调的范围回转，没有戏剧性的起伏、展开和对比。音乐轻松、明快而甜美，是作者爱情心绪的流露，也反映了作者博士论文获得通过(1916 年 7 月)后至欧战影响(粮食紧缺)降临之前(1917 年春)的心境。

二、弦乐四重奏(op. 20) 1916 年冬作于德国。在作品手稿的首页上，作者用德文写有：“献给多拉·莫兰多尔芙小姐　萧友梅(雪朋) 1916 年圣诞节。”多拉·莫兰多尔芙小姐是谁，萧氏著述中无可查考，有关传记亦语焉不详。萧友梅将一部作品题献给她，表明对她怀有敬重之情。

这部弦乐四重奏由四个乐章组成。其结构介乎于巴罗克音

乐晚期古组曲与维也纳古典乐派前期奏鸣套曲雏型之间的风格样式。音乐语言、材料安排、调性布局和重奏织体，皆与这一时期音乐的典范风格相接近。

第一乐章《小夜曲》，快板，扩大的二部曲式。作者将九个音乐段落（乐谱上注有段落标号）划为分量大致相当的两个部分，各自反复一次加以组接。其结构框架和调性变化的图式为：

A（62小节） B（67小节）

‖: [1]———[5] :‖: [6]———[9] :‖

调性 D—A—D—G—D—A—D—A—D——

调性在近关系内频繁转换，体现了 T—D—T—S—T—D—T 的传统格局。

本乐章的音乐材料具有两类鲜明的性格：其一呈分解和弦式的曲调形态，坚毅、明朗（如[1]、[6]和[8]、[9]的后半段），其二以级进式的歌唱性曲调为特征，柔和、抒情（如[4]、[7]和[8]、[9]的前半段），两类音乐材料交织排比或连续贯通，不具有戏剧性展开的矛盾冲突和强烈对比。每件乐器都在适中的音区发声，节奏平和，织体单纯，可与纯正的欧洲古典音乐风格媲美。

第二乐章《浪漫曲》，行板。带省略再现的复三部曲式：

A

a b c

‖: 8 :‖: 8 :‖: 4 :‖: 8 + 8 + 8 + 8 :‖

主题 主题引伸 b 的补充 同一主题轮流在不同声部出现

调性 G—D—G———D———G———

B A¹

d e

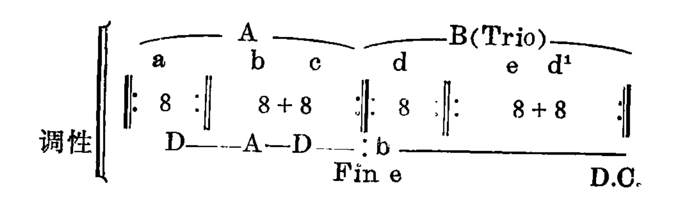
‖ 8 + 8 ‖ 8 | 8 ‖ 12 ‖

抒情，如歌 a 再现 b 再现，省略补充句及 C Coda

g———G———D———G———

这是一个抒情的慢板乐章，音乐材料方整，结构极为规范，回音的运用使音乐风格更显得典雅，调性只用了主调、属调和同名调，模仿式复调和对比式复调的手法在这一乐章应用较多，加强了音乐的抒情性。

第三乐章《小步舞曲》，小快板，3/4 拍子，完全再现的复三部曲式，结构如图：



结构规整、明晰、简练，没有多余的音符。调性只涉及主、属调和平行调，关系单纯。

第四乐章《回旋曲》，急板，6/8 拍子。结构依然方整、规范，是一首典型的回旋曲体快板终曲：

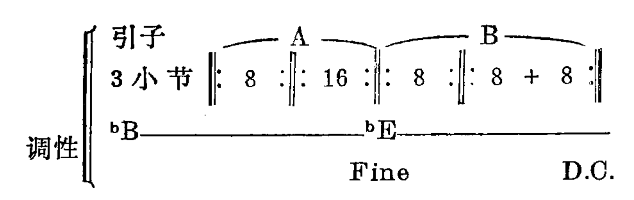
$A\ B\ A^1\ C\ A^2\ D\ A^3$ 尾声

主题 16 小节，活泼、明快、充满生气。音乐在结构内部多用主题材料的移调来展开。在尾声中再现第一乐章主题的首部，使整部作品首尾呼应、完整统一。本乐章仍为 D 调，涉及 A 大调和 b、#f 小调，都是近关系。

这部作品完成于 1916 年圣诞节，又是献给友人之作，所以整部作品基调明快、气质抒情、风格纯正而典雅。

三、管乐合奏《在暴风雪中前进》（一译《风雪进行曲》）(op. 23) 1916 年冬作于德国。创作背景及首演日期无可考。

这是一首供完备的吹管乐队用的合奏小品。完全再现的复三部曲式。结构如图：



A¹ 为A的原样反复，三部分长度均衡。A和B的对比主要是由音乐情绪（A为昂扬的进行曲，B柔和如歌）和调性（♭B—♭E）的差异形成的。结构内部音乐材料统一，大调正三和弦的响亮音响无处不在。从乐队编制上看，木管组和铜管组比常规组合扩大，向军乐队的编制靠近。降种调号的选择适于变调管乐的吹奏，每件乐器都在最方便演奏的音区发挥，说明作者对各种管乐的性能有透彻的了解。但织体过于单一，绝大多数声部在一百多小节（包括反复）的音乐中一吹到底，从不停歇。这大概是因为作者估计到实际演奏时乐手难觅、声部不全，不得不采用过高的“保险系数”吧。

四、钢琴独奏《哀悼引》(op. 24) 1916 年作于德国。具体的创作时间在正式出版的乐谱（人民音乐出版社 1984 年《萧友梅作品选》）上注明为1916年 9 月，但据《萧友梅音乐文集》载㈠，作者手稿之首页原署有“1916 年 12 月”字样。萧友梅在“《哀悼引》序”中㈡曾记述：“兹借留德同学诸君有追悼黄 、蔡二公㈢之举，特仿 Beethoven 之 Trauermarsch（贝多芬《葬礼进行曲》）体作成一曲，名曰《哀悼引》，二公有灵其鉴吾志。”黄、蔡二人分别于 1916 年 10 月 30 日和 11 月 8 日逝世，此曲既为追悼二公而作，当在二公逝世之后，因此可以断定此曲不可能作于 1916 年9月，

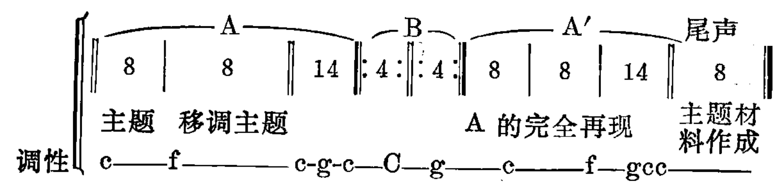
㈠ 见“文集”第 140 页。

㈡ 见“文集”第 138 页。

㈢ “黄”指黄兴(1874—1916)，“蔡”指蔡锷(1882—1916)。

而手稿上记载的创作日期（12 月）应该说是准确的。

在《哀悼引》序中，萧友梅提到贝多芬、门德尔松、肖邦的“葬礼进行曲”和瓦格纳、亨德尔、弗罗伊登贝格等人歌剧中描写死亡和追悼亡者的音乐段落，并表明此曲是“仿贝多芬之《葬礼进行曲》体作成”，说明上述作曲家和作品对此曲的写作有明显的影响。这首作品的结构和乐思，作者已详加注解：“全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写‘努力’‘奋斗’‘救中国’之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意。”㊀ 可见，全曲是原样再现并带尾声的三部曲式。其结构布局为：



带附点节奏的小调式主题，凝重、深沉，徐缓行进的低音沉重、有力，悲和壮的情绪得到充分渲染，化作激励后人“努力”、“奋斗”、“救中国”的力量。

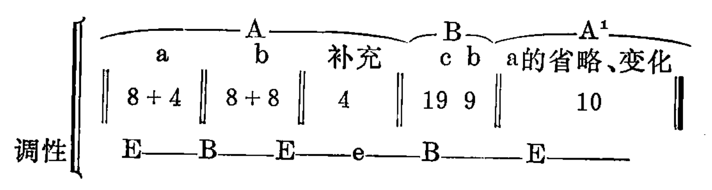
1925 年 3 月 12 日，中国革命的先行者孙中山先生在北京逝世。五天之后（3 月 17 日），萧友梅将《哀悼引》编配为管乐合奏，更名《哀悼进行曲》，被用作孙中山先生葬礼的哀乐。对此次编配，作者有如下说明：“此曲原为管弦乐队用，盖丝声哀，以奏悲曲较为相宜。唯吾国音乐教育尚在下种时期，国内只有一个——由北京大学附设音乐传习所导师与乐友社社员组成的——管弦乐队，故不得不改用军乐演奏。吹乐器中以觱篥（Clarinet，即单簧管）音最悲，故希望用是曲者多以觱篥以代弦

㊀ 萧友梅《哀悼进行曲》序，《萧友梅音乐文集》第 139 页。

乐。"⊖ 作者还细列了两种不同编制乐队各声部的数目，多者41人，少者 21 人，乐器组合情况与一般礼仪用的军乐队相同。这类乐队作者曾于《在暴风雪中前进》(1916)一曲中使用过，故驾驭自如。

五、大提琴与钢琴《秋思》(op. 28) 写作背景无可查考。正式发表于 1930 年(《乐艺》第 3 号)。根据作品编号推测，此曲的实际创作年代似应早于 1930 年。从形式上看，作者并未将此曲视为“大提琴独奏”，而是在乐谱标题的下方注明“附大提琴补足调”(With Violoncello Obligato)。这个“补足调”，指由钢琴演奏的、与大提琴旋律呈复调对应状的一个不可缺少的声部，二者为密不可分的有机体。

这是一首慢板抒情曲，复三部曲式。结构如图：



如图所示，此曲的再现段已不再是萧氏前面几个作品惯常采用的原样再现，而是将主要乐思作省略、变化处理，使音乐进入新的境界。在调性安排上，E小调与B大调的连接颇有新意。复调手法的运用也更为集中和精密，补足调与独奏声部形成良好对比式复调关系，在相当多的片断中，二者几乎处于同等重要的地位，难分主次，有时补足调的旋律甚至比独奏声部旋律更富情趣，也更为动听。两声部的片断模仿造成追逐式的生动形象，这些都体现了作者写作手法在回国(1920 年)后的发展。

⊖ 萧友梅《哀悼进行曲》序，《萧友梅音乐文集》第139页。

在大提琴分谱上，标明有上海音专俄籍大提琴教授佘甫磋夫(Shevtzoff)编订的指法和弓法，是此曲演奏实践的记录。

六、管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》(op. 39)作于1923年8月，同年12月由作者指挥北京大学音乐传习所管弦乐队在北京首演。在完成乐队总谱的同时，刊印了"新制乐队曲《新霓裳羽衣舞》的钢琴谱"(石印本)，此谱又于1930年7月作为"上海音乐专科学校丛书"，由商务印书馆出版。按照常规，同一曲目不同形式的谱本，一般先有钢琴谱，后编配乐队，但这部作品却是先成乐队谱，后有钢琴独奏形式。这种推断的根据是，在出版的钢琴谱本的首页，作者曾注明："New Composition for orchestra"(管弦乐新作)"Arrangement for pianoforte"(改编为钢琴)。再对照作者管弦乐谱的手稿，钢琴作为一个声部置于总谱的下方，钢琴声部的分谱与独奏用的石印谱仅有少许差别(主要差别在尾声的震音织体)，说明作者在写作管弦乐总谱的过程中，钢琴谱也已基本写成，只是刊印时稍加润饰而已。

唐代诗人白居易长诗《霓裳羽衣舞歌》，描述唐代宫廷表演这部歌舞的情景。萧友梅以白诗为据，作成此曲。《新霓裳羽衣舞》由序加上十二个相对独立的乐段及一个尾声构成。这样的结构是因为白诗中有"散序六奏未动衣……中序擘騞初入拍……繁音急节十二遍……唳鹤曲终长引声"的写照。萧友梅从中"忖度得一二"，用六个乐句(每句4小节)作序，充"散序六奏"；用3/4拍的圆舞曲节奏写成十二个舞蹈性段落，表示"繁音急节十二遍"；再用慢板、长音作为尾声，与"唳鹤曲终"相对应。为接近唐代乐风，曲调采用五声音阶为主干。作者希图用这些可解的音乐语言来再现白居易的诗意，当是一次艺术创造的大胆尝试。

从作品自身的结构看，这部作品与变奏曲体最为接近。序奏的六个乐句，实质上具有主题的意义，它徐缓、优雅、古色古香，展现了全曲的基调，是全曲的核心和精华，其中的若干曲调片断，即隐涵了尔后变奏发展的基本材料。入拍后的十二个段落，可视作十二次变奏，舞蹈性节拍和源于序奏的五声性音调，是乐曲获得统一的主要因素。每一段落选用一种特点鲜明的音型织体，构成长度大致接近（32—38小节左右）、具有一定独立性而又相互形成对比的乐段，这是乐曲的主体。短小的尾声用和弦震音式织体包含的悠长曲调结束全曲。这样的结构是严密和富有音乐逻辑的。

乐队的编制为：长笛1，单簧管2，圆号1，低音长号1，定音鼓，小提琴I，小提琴II，大提琴、低音提琴及钢琴。显然，这个编制并不完备。因此，在配器上作者不得不采取“因地制宜”的办法：借重两支单簧管和钢琴，让这两个声部从头奏到尾，构成全曲的主线，其他声部则在此基础上“锦上添花”。具体做法是：长笛和第一小提琴在总谱相当长的篇幅里没写一个音符，只在开始处注明它们分别同第I、II单簧管（有时写明“高一均”——即高八度），以后又让它们重复钢琴的旋律声部；大提琴大都重复钢琴的低音；圆号、低音长号、低音提琴和定音鼓则“相机而动”；中提琴预留了声部位置，未配，原因显然是缺乏乐手。这样的处理方式虽然很难要求表现出细腻的色调变化，但至少可以保证乐曲演奏的完整。此外，还体现了作者对单簧管的偏爱，他在编配《哀悼进行曲》时曾认为：“吹乐器中以觱篥（即单簧管）音最悲，故希望用是曲者多以觱篥以代弦乐。”㊀这亦证实了让单簧管声部作为全曲主干一吹到底的处理方式，是从演奏实际出

㊀ 萧友梅《哀悼进行曲》序，《萧友梅音乐文集》第139页。

发而变通使用的。至于钢琴的使用，却是“一举两得”的事：既为各变奏曲敷全了“底色”，又能让这个声部独立成章，在乐队难求、更不可能录制音响的情况下，使《新霓裳羽衣舞》的音韵得以传播。

历史功绩与时代局限

萧友梅在他十多年断断续续的创作生涯中留下来的这六首器乐作品，虽然数量和社会影响（与他在音乐教育、理论研究及歌曲创作等领域的影响比较）相对有限，但它们在中国近现代音乐史上的地位却是相当重要的。其重要性主要体现在以下几个方面：

一、萧友梅的器乐创作活动具有拓荒和启蒙的意义。在19—20世纪之交中西文化交汇的历史大潮中产生，并随着社会演进的中国20世纪专业音乐，经过一个世纪的发展和几代音乐家的努力，已成为今日中国文化的一个重要组成部份，采用欧洲乐器演奏的各种不同体裁形式的音乐作品，业已进入今天社会音乐生活领域。在这条历史长河中，萧友梅器乐创作的实践即为端流的一支。迄今为止的资料发现和不同作曲家的创作比较证明，他的弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙小姐(op. 20)，是中国作曲家创作的第一首弦乐四重奏。而他的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》(op. 39) 从创作和首演的时间看，均早于黄自于1929年在美国创作的《怀旧》，因此，这部长达474小节（包括反复所占时值）的作品，实在应该算作中国的第一部管弦乐曲。这是外来的艺术形式在中国作曲家手中所作的新创造，是新的艺术品种从无到有的最初尝试，因而它具有拓荒和启蒙的意义。

二、他为中国音乐自立于世界民族之林而创作的动机和服务于社会的创作目的，是启迪后人的精神力量。由于他认为"如果一国之内简直没有乐队作品的创作""是一国的奇耻大辱"——不论怎么理解这句话，文化落后总非好事。基于此，他才在"从事音乐教育事业之余，不敢不致力于乐队作品的创作"。翻看萧友梅年谱，他进行器乐创作活动的1916—1930年间，正是他所从事的新音乐事业最艰苦、最繁忙的创业期，他几乎是在一片荒漠中苦斗，筚路蓝缕，任重道远，但他时时不忘肩上的责任，"不敢不致力于乐队作品的创作"，这样做，"并非是要窃取一个作曲家的名号以自娱"，实为一个具有民主思想的知识分子的爱国心所驱使。

他的器乐作品，大都为有感而发。他的《哀悼引》，曾伴随中国两位民主革命的志士——黄兴、蔡锷，及伟大的革命先行者——孙中山先生的悼念活动和葬仪而在海内外回响，希图以雄壮的声音描写"努力"、"奋斗"、"救中国"之意。而他的《新霓裳羽衣舞》，是因为这一唐代名作"失传久矣"，为"追想唐代之音乐"，复兴民族传统文化而制作的新声。这样的创作动机所蕴含的人格力量，是值得后人敬佩和学习的。

三、萧友梅的器乐创作，作为中国近代音乐创作起步初期代表性作品的一个组成部分，鲜明地体现了那一时代的艺术风格和它所达到的艺术水准。这六首作品，从风格和技法范畴看，属取法于欧洲古典乐派的规范之作，它们以大、小调式音阶为材料，功能和声为骨架，主、属、下属、平行调和同名调性为活动领域，遵循音乐节奏动机，乐句，乐段，一部曲式，单、复二部曲式、单、复三部曲式，回旋曲，变奏曲和多乐章组曲（套曲）的曲体结构模式。同时，作曲家的个性和风格又渗透于这些作品之中：严谨、简洁、朴实、高雅。1920年他归国后创作的《新霓裳羽衣舞》，

以五声音阶为旋律的主要素材，将宫调式与大调式融为一体。他在作品中所体现的艺术风范，对中国 20 世纪的专业音乐创作，产生了极为深刻的影响。

当然，萧友梅的器乐作品并非十全十美。首先，它毕竟数量有限，六首作品中有四首在留学期间所作，部份作品的情调与内涵与当时中国的社会生活不无隔膜（如《小夜曲》和弦乐四重奏）。音乐语言、曲体、和声的欧化痕迹过于明显，部份作品的结构和处理手法近乎刻版（如《新霓裳羽衣舞》主体部分一直采用的 3/4 节拍和十二个段落无一例外的分段重复），乐队织体过份单一，缺乏灵巧等，用今人的眼光看来，这些作品不足之处是不难发现的。然而，任何人都不可能完全超越他所处的时代，我们更不能以今天中国音乐发展所达到的水准去苛求自己的前人。在我们用追念的情思去研究萧友梅先生留给中国音乐的这份遗产时，应该明白无误地认识到：存在于萧先生器乐作品中的弱点，是时代和环境局限所致。实事求是地分析和认识这些不足之处，正是为萧友梅作出科学的历史评价所需要的。

1992 年 6 月

萧友梅的音乐思想与实践

刘靖之

萧友梅（1884—1940）被给予"中国近代音乐教育之先驱"㊀、"中国近代音乐教育之父"㊁等尊称，在一定程度上反映了他在中国近代音乐教育工作上所作的贡献。事实上，他与蔡元培（1868—1940）于1927年在上海成立的中国第一所高等音乐学府，对中国音乐未来的五十年里产生了极其深远的影响：不要只见到上海音乐学院所培养、训练出来的音乐人材以及他们所发挥的力量，亦要估计上海音乐学院①对其他后来建立的音

㊀ 周凡夫《中国近代音乐教育之先驱萧友梅·1884—1940》，原载《音乐与音响》第71、72期，后收入《萧友梅先生之生平》，台湾亚洲作曲家联盟总会出版，1982年4月14日。

㊁ 许常惠《中国近代音乐教育之父——萧友梅先生》，张继高、许常惠、萧勤主编《萧友梅先生之生平》，台湾亚洲作曲家联盟总会出版，1982年4月14日。

乐学院、音乐专科学校以及音乐科所树立的典范作用。从这两点来看，上海音乐学院可以说是中国新音乐第一个重镇，而萧友梅则是这个重镇的奠基者、创办人。

曾有人批评萧友梅的音乐教育“全盘西化”，对中国音乐发展起了负面的作用。萧友梅的音乐思想是不是全盘西化，假如是的话，那么他的音乐思想有没有反映到他的音乐实践上去？若要获得答案，我们需要仔细阅读分析他的文字著作，以找出他的音乐思想的根源；我们还要研究分析他的音乐作品和他所主持的北京大学附属音乐传习所和上海音乐院的课程内容，看看他在音乐实践上是不是与他的音乐思想吻合，或各自为政？

这项工作现在有条件做了：萧友梅的文字著作我们有上海音乐出版社于 1990 年出版的陈聆群、齐毓怡与戴鹏海合编《萧友梅音乐文集》㊀；台湾作曲家联盟于 1982 年出版的《萧友梅先生之生平》以及音乐作品集《萧友梅先生之作品》，北京人民音乐出版社于 1984 年出版《萧友梅作品选》。这几本文集、生平资料以及音乐作品集大致上给研究工作者一个比较全面、完整的轮廓：萧友梅先生音乐思想和音乐实践的轮廓。

音 乐 思 想

萧友梅的文字著作，长篇大论的较少，短篇的则较多。长篇的除了他的博士论文《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》外多是讲义，用来上课教学生的，如《中西音乐的比较研究》、《古今中西音阶概说》、《中国历代音乐沿革概略》、《旧乐沿革》

㊀ 这些文章均收入陈聆群、齐毓怡与戴鹏海合编的《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年。本文所讨论的萧友梅先生的文字著作均出自此“文集”，否则会指明出处。

等。在陈聆群、齐毓怡与戴鹏海合编的《萧友梅音乐文集》里，共收入萧氏的文章著作56篇，除了一些应邀而写的序文和演讲外，其他以中西音乐比较为内容的较多，讨论音乐教育的次之，有关中国乐器改良的又次之。

萧友梅的文章很少论及音乐的政治性，但在他的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》里，他论及乐队与政治的关系：

> 中国的管弦乐队有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分。每一个新兴的王朝都要制作一套新的乐章，建立新的音乐机关和管弦乐队，下令谱作其他各种乐曲而且通过迄今为止的音乐关系及过去的教学方法的深入的重新安排，给予音乐机构一种与王朝的本身精神相适应的因而也是一具政治的标志㊀。（页6）

由于其政治性，萧氏认为“中国音乐的爱护和促进不是像西方那样倚赖个别杰出人才，而是（除了某些独奏曲子之外）倚赖政府的音乐爱好”（页6）。

萧氏对政治与音乐的分析总结，正符合中共的音乐（以及文艺）政策，符合毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。由此可见，音乐为政治服务，在中国自古已然。其实在欧洲又何尝不是如此：教堂当道时代宗教音乐统帅一切音乐领域，文艺复兴之后人

㊀ 此段节录自《萧友梅音乐文集》一书第6页，下同。此文原为德文，中译者为廖辅叔。

文主义大行其道，到了当代人权至上、享乐至上，音乐风格亦极之个人化了。但垄断音乐市场的方式很多，有潜移默化的、有恐吓的、有强制的、有暴力的，目的则一致。

我不知萧氏是否赞成音乐为政治服务，但他在《歌社成立宣言》里，认为："吾辈为适应时代需要而创作新歌，为适应社会民众需要而创作新歌，将一洗以前奄奄不振之气，融合古今中外之特长，借收声词合一之效，以表泱泱大国之风。"（页 320）如此看来，萧氏对音乐这一门艺术持有一种实用主义的看法，而不是为表达个人的情感而创作，如贝多芬、舒伯特、舒曼等作曲家。当然，有才能的作曲家既能为"功能"作曲，同时亦可以借着这个机会来表达自己，如海顿、莫扎特等人。

可能萧氏深受当时知识分子思潮的影响，相信"音乐救国"，一如科学家要"科学救国"、教育工作者要"教育救国"。作为音乐教育家的萧友梅，与当时其他知识分子颇有共同之处。

萧氏在日本和德国学习生活了好几年，在这两个强国所见所闻对萧氏发生了影响。日本和德国的音乐教育比中国的进步多了，尤其是德国，文艺复兴之后几百年下来，德国的音乐和音乐教育奠下了扎实的基础，故在 18、19 世纪里享有惊人的发展。在这种情形下，萧氏有"音乐教育救国"的思想就十分自然而合理了。

萧氏深感中国音乐教育之不济："在吾国没有一所正当的音乐专门学校的时候，这种音乐会尤其要常开，因为不这样，社会上真会忘记有所谓'音乐教育'一件事，因为我国已经一千多年没有正当的音乐教育机关了。"（《关于国民音乐会的谈话》，页 230）"没有正当的音乐教育机关"固然是中国音乐教育落后的原因之一，萧氏还举出其他三个原因："第一，是国立的音乐教育机关或倒或辍，不能继续维持；第二，进去教坊的学徒，多半没

有受过普通教育，而且常有身家不清白的；第三，因为教坊里头的品类太杂，顽固的假性理家就利用这个机会来极力排斥音乐，最有势力，还是这个原因。”(《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，页147)

萧氏举出的三点原因我们现在看起来颇有说服力：假如中国一向重视音乐，中国政府早就成立音乐机关来发展这方面的工作，音乐教育就自然而然地建立发展起来，不会像萧氏所说的一千多年没有正当的音乐教育机关，到了科举废除、新式学堂开始时，也不会要靠“学堂乐歌”来作为教材了。由于从上（宫廷、贵族、士大夫）到下（老百姓）都不重视音乐，就好像中国一句流行的话“好男不当兵”一样，有头脑有志气的人都去考状元，只有那些没出息不长进的人才去学什么吹吹打打之类的音乐。清末曾志忞、沈心工、李叔同等人去日本留学，回来教音乐和绘画，这种情况已经算是大进步，至于萧友梅在德国取得博士之后来办音乐教育，这件事本身对中国音乐和音乐教育已是了不起的大跃进了。说实在的，若不是由于萧友梅是留日、留德的博士，蔡元培亦不会支持他办北大音乐传习所和上海国立音乐院；若不是蔡元培身为大学院的院长，这所音乐院亦办不成，因为大学院的诸公看的是蔡元培的面子，而蔡元培给的是萧友梅的面子，仅仅靠音乐的重要性是不够的。由此可见，萧氏所说的“身家不清”、“品类太杂”的人从事音乐行业是中国音乐的致命[伤]之一。专业人员的成分极为重要，素质高则社会地位高，否则社会地位就低。

为了要加强中学音乐教学，萧氏主张“要把初中第二年的教学时间改为每周二小时，初中第三学年和高中第一学年的教学时间改为每周三小时，方才勉强可以教完初中所定的音乐课程。他还强调音乐课的内容要包括和声学初步、名曲解说、交响乐、

歌剧及音乐史等。他说："不认得五线谱犹如不认得字一样；他们唱不准一个音阶，犹如哑子一样。一个文盲兼哑子在世界上能够用文字或声音发表自己的思想和感情吗？能够和别人交换意见联络感情吗？"因此他主张初中三每周至少要有二小时的音乐课程，高中课程应该更深些。(《中学音乐教学的实际问题》，页441—445)

萧氏的音乐教育思想是完整一套欧洲、尤其是德国的，强调五线谱的重要性，不会唱五线谱有如哑子，不会看五线谱有如文盲，有点无限上纲的味道。世界上有许多音乐家不会看五线谱、不会唱五线谱，但他们一点都不哑、也不盲，因为他们有自己一套的记谱法。事实已证明，五线谱并不那么万能，有许多效果五线谱无法表达。

萧氏所说的"名曲解说"里有没有中国名曲，或只指欧洲名曲？"现代音乐"想是指欧洲的现代音乐罢？因为30年代的中国，现代音乐是指赵元任、黄自、冼星海等人的声乐作品以及江文也在日本的器乐与乐队作品。我想萧氏是指欧、美的现代音乐作品。至于歌剧、交响乐亦是指欧洲的歌剧、交响乐，绝不是中国地方戏剧和曲艺，假如包括后者的话，那么萧氏用词就有问题了。此外，30年代中国只有黄自于1929年写的《怀旧》和江文也在30年代初在日本写的《台湾舞曲》，这两首作品属交响序曲和交响组曲一类的乐曲，绝不是交响乐(萧氏特别注明"Symphony的日本译名"，页442)。

《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》和《旧乐沿革》两文的作者为什么不在中学音乐课程里包括一些中国音乐史、中国名曲解说、中国戏曲和民间音乐等课程？我看有两个可能性：一、萧氏觉得中国音乐缺乏教材、缺乏教员。二、萧氏的音乐教育不是日本就是在德国学来的，对中国音乐接触较少。

我以为后者的可能较大。萧氏 16 岁读的是新式广州时敏学堂，科目包括国文、历史、地理、格致、算学、图画、唱歌、体操等“科学课程”。到了 18 岁，他去日本东京高等师范学校附中求学，同时在东京帝国音乐学校“选习钢琴、声乐”(附录二：萧友梅生平年表，页 562)。1913 年 29 岁，萧氏入莱比锡国立音乐院理论作曲科，同时在莱比锡大学哲学系学习；两年后(1915)毕业于莱比锡音乐学院，三年后(1916)获哲学博士学位；1920 年返回中国。从他的学历背景来看，萧友梅在音乐教育上极力欧洲化(尤其是德国化)是可以理解的。

萧氏在欧洲连学习带居住，前后八年，对欧洲各国的音乐教育制度和范围内容知道得相当清楚，在《欧美音乐专门教育机关概略》一文里，他对二十几国家的音乐教育机构有所论述，证明了他的研究精神和热情，由他出任中国第一所音乐院院长，在20年代的中国是最佳人选。假如蔡元培的人格、品味和作风很好地反映在北京大学上，那么萧友梅的专业背景、心态、理想和风格亦必定反映到上海音乐院上去。

在萧友梅的 56 篇的文章里，他传达给读者的讯息十分清楚：中国音乐落后、中国政府不重视音乐和音乐教育，因此我们必须要改变这一落后现象，要向欧洲音乐学习。从 1907 年(萧氏 23 岁)在日本写的《音乐的定义与分门研究》到 1940 年(56 岁)他逝世的前夕所写的《赵梅伯〈合唱指挥法〉序》为止，他的论点和看法都是相当一致的。在《为什么音乐在中国不为一般人所重视》一文里，他叙述了周朝调和“礼”与“乐”之间的平衡，取到了很好的效果；唐朝就不如周朝了，因为唐代的教坊只供乐师习乐，为皇帝娱乐而演奏，不比周朝的“礼”与“乐”的调和平衡；宋朝和宋朝以后的教坊亦与唐朝的一样，音乐只供娱乐之用，失去了“礼”、“乐”之间的真义，以致教坊戏子常有逾闲失检的行为举

动，引起当时士大夫的轻视，“于是优伶并称，甚至优、倡（男伶曰优，女伶曰倡）、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，更不可收拾了。”（页436）。他语重心长地说：“作音乐的人，对于音乐的地位，要负很大的责任。”（页437）这句话可圈可点。

这种“周朝礼、乐”、“唐宋教坊”、“士大夫看不起戏子优、倡”的论调，在萧氏的好几篇文章里都有所叙述、有所重复，如《欧美音乐专门教育机关概略》（页349—378，1934）、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》（页414—416，1934）、《为什么音乐在中国不为一般人所重视》（页435—438，1934）、《对于各地国乐团体之希望》（页446—447，1937）、《十年来的中国音乐研究》（页446—456，1937）、《旧乐沿革》（页468—536，1938）、《复兴国乐我见》（页539—542，1939），等等。

在另一方面，萧氏极力推崇欧洲音乐，并常常把中国音乐和欧洲音乐来加以比较。就以“乐队”这个名词来做个例子：希腊理解“乐队”（Orchestra）为“舞池”；后来亦指舞台和观众座位之间地方；人们亦理解为一如音乐会、礼拜堂和歌剧音乐上使用的乐器的综合。但中国对“乐队”这个名词“始终只有一个涵义，那就是乐器演奏者的整体”。萧氏继续说：“中世纪以前演奏的中国音乐都是单音的。复音音乐说不定可以追溯到唐朝，因为王国维从这个朝代已经要认识到歌剧的曲谱，这些曲谱的歌唱是不同于那伴奏的乐队音乐的。宋朝和元朝，一段唱腔由乐队乐器用另一只旋律，然而合乎和声原理地来伴奏是很普通的，就是乐队音乐本身从那时起在纯粹器乐的前奏、插曲和尾声里面也往往是复音的。”（《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，页7）从这一段文字，我们可以见到萧氏是以欧洲音乐思维、形式和语言来看唐、宋、元时代的音乐、乐队、乐器。跟着的结束几句更为明显：

可是无论如何在二部或多部的唱音或相同的乐器上找不到平行的多声部；因此中国音乐也就没有达到经文歌、卡农或赋格等体裁的发展。（页7）

在这段文字里，萧氏想从中国乐曲里找到欧洲音乐里的对位（“平行的多声部”）和赋格。在欧洲呆了八年，说长不长，说短亦不短，应该知道欧洲的单声部、复声或多声部以至赋格、卡农等都是源于宗教音乐发展而来的，而欧洲的宗教是天主教，我们的宗教则是道、法、佛、儒四大教。再说，中国的宗教音乐与欧洲的宗教音乐绝不相同——欧洲的宗教霸道，故连带音乐亦霸道；中国的宗教并不霸道。中国的宗教音乐似乎从来没有欧洲天主教音乐所达到的那种高度、广度或甚至深度，可能中国宗教没有欧洲宗教那么倚靠音乐。

在同一篇文章里，他还有这么一段话：

在中国没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的，因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。（页8）

这段话里萧氏把中国音乐的和声、乐器和记谱法都指望在欧洲音乐上，把中国音乐的命运寄托在欧洲音乐上，这实在是热情有

余而冷静思考不足。在这段话里，萧氏不仅犯了音乐上的错误，而且还犯了逻辑上的错误，让我逐一予以讨论。

“在中国音乐没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展”这句话是十分有问题的。无论纵的或是横的，中国音乐都有相当高的成就：中国音乐文化历史悠久，从前 11 世纪夏商开始到现在已三十几个世纪；以多样化来讲，中国音乐的种类可比欧洲多样化多了，包括西周、春秋、战国时代的五类乐舞，秦、汉、三国、两晋、南北朝时代的鼓吹、宫廷雅乐以及阮籍、嵇康的音乐思想，隋、唐、五代的燕乐、工尺谱与舞谱，白居易和元稹的音乐思想，辽、宋、西夏、金时代的词牌、艺术歌曲、说唱音乐、戏曲、杂剧、南戏、雅乐，元代的杂剧和散曲以及明清代的弹词说唱音乐、歌舞音乐和戏曲的发展㊀。

我想萧氏所谓“多样化”是指欧洲音乐里的交响乐、室内乐、歌剧、合唱等形式，或是奏鸣曲、赋格曲、回旋曲等体裁，或是指管弦乐、五重奏、四重奏等不同的器乐组合，或是指和声、对位、配器等写作技巧，那么中国音乐的确不如欧洲音乐那么多样化。但中国的多样化在某些方面较欧洲更多样化，如中国的音阶、地方戏曲和曲艺、唱腔等等。中国地广人众，加上历史悠久，音乐文化很难不多样化。

至于乐器，中国的确要参考欧洲的乐器了，在这方面，由于工业基础的关系，欧洲乐器得到较好的改良。但中国的乐器是否应该“依照欧洲技术加以完善”，则需要视情况和需要而定，不可盲目随从，因为对乐器的改良会影响音色，而音色则影响音乐

㊀ 参阅杨荫浏《中国古代音乐史稿》上、下册，北京人民音乐出版社，1981 年；张世彬《中国音乐史论述稿》上、下册，香港友联出版社，1975 年；孙继南与周柱铨主编《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1991 年；以及其他有关中国音乐史的专著。

效果。我的意思是说，中国音乐有中国音乐的味道和风格，若因乐器改良而失去了中国味道，那就得不偿失了。我觉得把这句话改为："要以现代科技来改进中国乐器性能，使之更有效地表达乐曲的味道和风格。" 现在现代化科技不一定是从欧、美来的，与萧友梅所处的时代已不尽相同了。

记谱法是值得仔细研究的课题。欧洲的记谱方式与欧洲音乐的发展有紧密的关系，是整个欧洲音乐文化的一个重要组成部份，所谓欧洲音乐文化是指包括整套音乐文化的发展，如先是天主教的，后加入基督教，从单声部发展到二、三、四以至更多的声部，于是形成自成一体的对位、和声以及对位化和声与和声化对位的织体。这种发展直接影响了乐器制造、记谱方式、演奏技巧以及音乐理论和音乐哲学，换句话说，欧洲音乐的所有组成部份如曲式、和声、对位、乐器、记谱等等都是欧洲的，根本不适合其他民族的音乐创作、演奏、欣赏。比如中国音乐里的"音腔"，欧洲乐器无法表达出来，欧洲的记谱方式亦无能为力；又比如中国的地方戏曲，配上四部和声或用对位方式来处理，就会不伦不类；再比如简谱就比五线谱能更有效地记载中国旋律所要表达的各种细节。

五线谱到了60年代已无法像以前那样能满足作曲家的要求，而要用许多个人记谱方式，以致形成作曲家要在每首作品前面详细说明作曲家的独特记谱法。萧氏无论如何无法可以想像半个世纪后，他认为万能的五线谱已无法担当大任了。长此下去，欧洲的记谱法将会像古董一样给送到博物馆里去。

在《中西音乐的比较研究》一文里（页165--175），萧友梅进行了中西音乐教授的比较、乐谱的比较、乐器的比较、音阶的比较，虽然都是极为简单粗略的比较，谈不上有层次有根据的比较，但亦可以从中得知萧氏的音乐思想。在音乐教授上，他责怪

盲人音乐家。在乐谱的比较上，他说："我们不能说中国没有乐谱，不过拿近代西洋乐谱比较起来，就觉得有许多不完全的地方。"（页166）在乐器的比较上，萧氏说中国"一千多年没有人研究改良乐器"，埋怨"音域最广的乐器也不过能奏三十几个音，管乐器多半不能吹半音阶"。萧氏显然全部用欧洲音乐标准来衡量中国乐器，疏忽了改良中国乐器最主要的目的：更好地来表达乐曲所想表达的艺术感染力，而不是强调某一种性能。在音阶的比较上，萧氏认为：一、中国音阶除五声音阶外，最多用的是钟吕羽调、钟吕宫调，其次是徵调、角调。二、现在中国的音阶杂乱得很，还没有大作曲家来整顿它（页170）。我不知作者是根据甚么资料得出这些结论的？黎英海和贺绿汀可能有不同的意见㊀。

萧友梅的音乐思想大体上是以欧为师的，从记谱、乐器、创作技法、音阶到演奏都认为欧洲音乐远较中国音乐先进、多样化、更能表达人类的情感和精神。上文我就他的音乐政治观和社会功能、音乐教育的重要性、中国音乐落后于欧洲音乐一千年论、中国音乐不及欧洲音乐多样化、中国记谱法不及欧洲记谱法、中国音阶不及欧洲音阶等论点略为论述。事实上，萧氏从开始学音乐到逝世时都认为中国若想改进自己的音乐就必须要学习欧洲音乐，在文章里重复这种思想，态度坚定，信心十足。为了更清楚了解萧氏"以欧为师"的论点，我节录了一些他在文章里的言论，并予以评论，作为一种对中国新音乐发展的探讨。

吾国自开元（713—740）以后，虽有笛色字谱之精密与

㊀ 参阅黎英海《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社，1959年以及贺绿汀《中国音阶及民族调式问题》，《贺绿汀音乐论文集》，上海文艺出版社，1981年。

板眼记法之发明，但沿用千余年不见有何种改善，以言记谱之精密与明了，实不足与线谱比较。

(《李华萱〈俗曲集〉序》，页237)

评曰：此言重矣！近数十年里实践证明，五线谱不仅不能满足中国富于"音腔"的音乐，亦无法满足现代欧洲音乐所需，君不见在60、70年代许多乐曲均有作曲者个人记谱方式，一般五线谱已远远落后于发展。

赵先生这本歌集出世之后，教我们不能不称呼他做"中国的Schubert"，因为他的歌曲作法，完全是Schubert作的一路。这个称号，我想赵先生——不必客气——也要承认的。

(《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》，页284)

评曰：此言亦重矣！赵元任先生的艺术歌曲无论在质或在量上均无法与奥地利的舒伯特相提并论，在"开风气之先"这一点上，赵先生亦不能与舒伯特相比，虽然赵元任先生的确是中国艺术歌曲的先驱者。

所以他们(西方)的音乐教授法、研究法、记谱法、作曲法、制造乐器及演奏法，都值得拿来做参考。

(《中国历代音乐沿革概略》上，页307—308)

评曰："值得拿来做参考"是对的，"参考"与模仿、代替不同。

抑余更有言者：窃考吾国音乐之无进步，不出下列四

端：记谱法之不精确，不统一，一也；偏重技术，不为理论之研究，二也；教授法之泥古（即偏重听学，不重看谱）与守秘密，三也；历代向无真正音乐教育机关之设立，四也。

（《闻国乐导师刘天华先生去世有感》，页325）

评曰：四点里，记谱法已在上文论述过；“偏重技术，不为理论之研究”，“教授法之泥古与守秘密”与“历代向无真正音乐教育机关之设立”三点均属有的放矢：学理论吃力不讨好，学技术有名有利，故全世界学音乐的人和音乐院跟潮流，古代如此，现代又何尝不如此。假如历代有音乐教育机构设立，清末民初就不会出现“学堂乐歌”，中国新音乐亦可能在完全不同的方向发展。

最后余尤愿吾校国乐组诸同学，多注力于乐理及和声、曲体等功课，盖欲改良旧乐，必先具有一种方案：欲作成此种方案，非借镜于西乐不可。但余并非主张完全效法西乐，不过学得其法，借以参考耳。若单照旧法，专习一二种乐器，对于乐理，绝不过问，将来虽学成一器，亦不过一乐工耳，国乐诸君，其共勉之！

（《听过来维思先生(Mr.Levis)讲演中国音乐之后》，页332—333）

评曰：“旧乐”想是指中国音乐里的文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐、民间音乐、外族传入而给吸纳为中国音乐文化的音乐以及其他音乐种类㊀。“非借镜于西乐不可”所表现出来的心态是有其历史背景的：从洋务运动、康有为与梁启超变法、孙中山革命以

㊀ 参阅刘靖之《中国现代音乐的源起、发展和风格》，刘靖之编《民族音乐研究》，香港大学亚洲研究中心，1990年，页271。

至五四运动和中共的革命，其虽不无民族主义成分，大致脱不掉以西方列强为师的心态，故有“打倒孔家店”、“以俄为师”的口号。在这种大潮流之下，留学日本和德国的萧友梅又如何能独善其身！

（中略）

在中国过去一百五十年的现代化运动里，“学习西乐”贯穿了整个阶段，故我们后人不要苛责萧氏的一面倒思想。

（中略）

> 周朝的“成均”，教的音乐是怎么样的，早已无从稽考；唐朝所设的“教坊”，也不过养成一班乐工，供给皇帝娱乐而已，……；到南宋绍兴年间，连这种“教坊”都完全停办了。从此以后差不多一千年，未曾有人提议过把音乐学校当作一种专门学校来办。
>
> （《欧美音乐专门教育机关概括》，页349）

评曰：由此看来，中国音乐教育之落后，20世纪初之出现“学堂乐歌”，1927年成立欧洲式的上海音乐院是我们老祖宗的责任；若一千年以前我们有自己的音乐教育机构和制度，废除科举考试制度（1905）之后，中国的学校音乐课就不会那么彷徨，更不会让孩子唱“杂种”歌（中国歌词配上外国旋律）。说穿了，中国音乐落后的根本原因是由于中国的上层社会，尤其是士大夫阶层历来轻视音乐，唯有作文章最高尚，故应有此报。

> 不过说起来要气短，我们的音乐远远不及西洋。这种不进步的原因，我们可以分开理论方面和技术方面来考察。说到理论，中国音乐的根本缺陷便是没有和声，没有转

调。……至于中国音乐曲体的简单，乐谱的疏陋，表情方法的不讲究，都足以妨害中国音乐的进步。我们此后要博采西乐之长，然后对于中国音乐的改造方有把握。

（《音乐家的新生活》，页380）

评曰：在某些方面，中国音乐的确不如欧洲音乐，但有些欧洲音乐亦不及中国音乐，两者之间的关系并不是绝对一面倒的。萧氏犯了过度谦虚症——其实是自卑感。中国音乐的特点之一便是不用欧洲的和声，因为中国音乐发展背景与欧洲音乐全然不同。至于转调，是一种音乐变化、一种进行的手段，还有许多其他办法来使一首乐曲变化。再说，中国音乐不是没有“转调”，只是“转”的方式不同而已、“调”的色彩相异而已。曲体是随内容和表达方式而形成，奏鸣曲体未必适合中国人的音乐文化，故是否应该参考欧洲曲式则有待研究。中国音乐的表情有自己的一套，有的细腻讲究，与欧乐相比，有过之而无不及，如古琴、如戏曲。

不错，一点不错，我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴哈、莫查特、贝多芬的干儿，我们只要做他们的学生。……莫查特是德意志人，他写意大利文的歌剧，还一样表现出德意志的民族精神，我们正不必作这种无谓的杞忧。

（《音乐家的新生活》，页381）

评曰：此言差矣！莫扎特为意大利文谱写的歌剧并没有表现德意志的民族精神，而表达了当时盛行欧洲的意大利歌剧潮流。正因此莫扎特后来转为德文谱写歌剧，如《魔笛》(The Magic Flute)。再说，作为大欧洲的文化范畴，意大利与德国总比德意

志与中华民族更接近。

除掉明末清初(当16、17世纪时)的昆曲记谱法略加上些板眼记号之外,仍旧是单音音乐,于音乐本身并没有什么改进。这又是什么缘故呢?大约我国无复音音乐产生,不能与西方音乐平行发展,皆由于没有键盘乐器与五线谱的发明。唐朝以后乐师不独没像欧洲教堂风琴师的地位,并且常受人蔑视,以至生活问题常常不能解决,哪里再有工夫去研究发展音乐呢?

(《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》,页415—416)

评曰:萧氏用"大约"来表示他不太确信中国是否有复音音乐,事实上朱世瑞在《中国音乐中复调思维的形成与发展》里,举例说明了民间器乐和戏曲、曲艺音乐中有复调现象㊀。再说,复音音乐在欧洲音乐范畴里可能比单音音乐"进步",但对中国音乐就不一定是这样的:中国的古琴、古筝音乐、戏曲音乐等等都是单音音乐,而且一千几百年以来都"没有甚么改进",将来亦不大会变成复音音乐,但谁敢说古琴、古筝、戏曲音乐"落后"于复音音乐?至于键盘乐器和五线谱,和欧洲音乐从单声部发展到四声部一样,是经过数百年发展而成,决不是"发明"出来的。再说,欧洲教堂风琴师在生活上和社会地位上可能比中国宋朝教坊里的乐师好些,但风琴师的社会地位在欧洲社会里并不高。

所以我国旧乐的不振可以说有下列的三大原因:一、

㊀ 参阅朱世瑞《中国音乐中复调思维的形成与发展》,中央音乐学院作曲系研究生"硕士学位论文",1986年6月。

以前吾国乐师无发明制造键盘乐器与用五线记谱能力。二、以前吾国乐师过度墨守旧法，缺乏进取精神，所以虽有良器与善法的输入，亦不愿意采用或模仿。三、吾国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能通一。……今后习旧乐者和教学者均应格外虚心，同时要把西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学加以研究，方才可以谈到整理或改造旧乐。

（《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，页416）

评曰：此段文字重复他以前的论点和看法，本文对萧氏所提出的三项批评已有所评论，不再赘述。萧氏在这段文字里强调的主要之点在于：中国既没有欧洲的键盘乐器、五线谱，就算从欧洲运来了“良器和善法”也不予以应用模仿，故要“格外虚心”地学习欧洲的记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学，否则就无法整理改造旧乐。萧氏可能在外国住得太久，不了解到在中国社会里不大有机会用到风琴和键盘乐器，因为中国人过的生活与每个小村落和小城镇都有大教堂的欧洲不同，祠堂和庙宇并不需要管风琴与键盘乐器，上海音乐院可能需要，但可能买不起。再者，“旧乐”仍然在发展，如古琴的演奏法、古筝的制造方式、戏曲的唱腔和舞台设计等等，都是一直在演变。“旧乐”里有不少好的东西只需发扬光大，而不需要改造，更不需要依靠欧洲音乐来改造。

中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。依照进化之原理，本无一日非过渡时代，惟纵考古今，横观中外，从无中国今日之明显者。盖吾人生当今世，古乐已就衰微，新声犹未

普遍。欲使青黄不接之时期迅速过去，自非努力介绍西洋模范之音乐及学习西洋进步之作曲法不为功。

（《〈儿童新歌〉序》，页433）

评曰：此文写于1934年11月14日，那时上海音乐专科学校已成立七年，中国“新乐”包括萧氏自己的作品、赵元任的声乐作品、黄自的管弦乐队作品《怀旧》序曲、上海出产的电影插曲，至于在日本的江文也的得奖作品《台湾舞曲》，不知萧氏是否有所闻。此文之用意在于说明中国音乐不及欧洲音乐，故要中国人学习欧洲音乐，这是萧氏一向的观点，也是他写文章的主要目的之一，只不过是这次用“过渡”理由而已。

他们（宋朝教坊子弟）既没有受过普通教育，又缺乏理智的节制，因此常有逾闲失检的举动，结果引起当时士大夫的蔑视，于是优伶并称，甚至优倡（男伶曰优，女伶曰倡）、奴、隶四种人并在一起，音乐的地位于是一落千丈，更不可收拾了。

（《为什么音乐在中国不为一般人所重视》，页435）

评曰：萧氏所指甚是，但更大的原因可能是由于传统士大夫思想和重文轻音乐。直到清朝末年，中国以文取士的制度延续了相当长的时间，因此能写文章的有学之士在社会上的地位绝非优伶和乐匠可与之相比的。儒家虽然有“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语》）之说，但墨家和法家更有非乐的思想，因而音乐在传统学术上始终不能占一重要地位。在中国人的脑海里，不重视音乐的传统观念根深蒂固⊖。就算现代中国的情况仍然如此，如中国大陆的文联，在级别上便远远高于中国音乐家协会；

在台湾，台湾大学始终不设立音乐系或音乐学系，台湾中央研究院亦无音乐研究所之设，但各国名牌大学如英国的牛津剑桥、美国的哈佛耶鲁、法国的索邦、德国的海德堡哥廷根等均设有音乐学院、音乐系或音乐学系，此中之分别，绝非个别大学的办学方针或政策之差异，而是不同民族的文化观使然。

> 然何以自唐开元元年至今一千二百年内我国音乐的仍是依然故我毫无进步改良？我个人研究结果，不出下列两个原因：第一，因为向来习乐者偏重技术一方面，不知在理论上科学上两方面研究；第二，政府所设的教坊，目的专为养成乐工，并不是为发展音乐艺术……
>
> （《对于各地国乐团体之希望》，页446）

评曰：亦是重复以前所评论的论点，节录之目的在于显示萧氏锲而不舍的精神和信念。在他脑海里，中国音乐历来落后，故必要学习欧洲音乐，并为此而不辞劳苦地三番四次地重复。

> 西乐输入中国之后，不能普及全国，还是犯了第三种弊病（前两种是教授不得法和记谱不一致——笔者）。……就是比较容易学习的军乐，起初用处甚狭，后来逐渐推广到陆军各师，以至重要都市的警察厅或公安局，均有军乐队的设立。他们的队长多半是前北京海军部军乐队员。但是他们既缺乏普通教育，所学的乐曲又极有限。所以军乐虽然输入中国已六七十年，未曾像上海工部局乐队的样子，可以每

㊀ 此乃借用我在《新音乐的主体与突破》（代序）里的一段话，见刘靖之编《中国新音乐史论集：回顾与反思》，香港大学亚洲研究中心，1992年，页3。

星期在公园举行军乐演奏，以供民众的欣赏。

（《十年来的中国音乐研究》，页449）

评曰：萧氏本着他一向的信念，中国的音乐界应该像欧洲的那样，星期天在公园里可以听到乐队的演奏，中国既有军乐队，就应该在公园为民众演奏。他没有想到中国既没有这种传统，中国的军乐队亦没有达到可以经常在公园里演奏的程度，国情相异也。

与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下，说到改造，就要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之，所以一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不至失去民族性。

（《关于我国新音乐运动》，页465）

评曰：这是萧氏一贯的主张。既然欧洲音乐如此之优越，若不用来改造中国音乐就太可惜了，故有舍“复兴”而取“改造”，因为“复兴”旧乐就用不上欧洲音乐了。在同一文章里，萧氏对《音乐月刊》编辑所提出的问题“有人主张：要复兴我国音乐，须先把西洋音乐全盘接受过来，使它与我国文化发生接触，从而产生一种以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解，先生有何意见？”萧氏回答曰：“这当然是一种很好的试验，可惜还没有人彻底实行。”（页465）由此可见，萧氏认为中国音乐唯有全盘西化才能得救、才有前途，至于如何“不至失去民族性”？萧氏没有解释，在其他文章亦不见有甚么解释，不知是否顺口讲讲而已。

上述十五段节录文字大致上代表了萧友梅的音乐思想：诚心诚意地全盘西化，在他心目中这是中国音乐唯一的出路。他基本上是位音乐国际主义者，民族性是次要的："我说，现在的西洋音乐(本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的。)(《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，页142-149)假如要一位中国农民去欣赏贝多芬交响乐或舒伯特的歌曲，或是要一位奥地利农民欣赏京剧，人们便会了解到音乐亦是有国界的。萧氏若是从小是念私塾的，从来未踏出过中国国土的话，我看他亦不会欣赏欧洲音乐之美，欣赏音乐是需要了解那音乐曲的文化背景的。

在《萧友梅音乐文集》里的 56 篇文章，总字数 425,000，大多数是应邀而为杂志撰写的，或是演讲词，或是乐评，或是报告，较长的论文只有六篇，包括：一、博士论文《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。二、《近世西洋音乐史纲》。三、《古今中西音阶概说》。四、《欧美音乐专门教育机关概略》。五、《音乐家的新生活》(廖辅叔执笔)。六、《旧乐沿革》。这六篇较长的文章，第一是博士论文，第二和第六是讲义，第三、第四和第五则是给《音乐杂志》刊登的，亦是有教育性的读物。

由此可见，萧友梅并没有他自己一套的音乐哲学。由于他有机会去日本和德国两个工业发达的国家，见到、学到欧洲音乐里一些极能吸引中国知识分子的知识，于是像"五四时代"的爱国青年那样，相信只要全盘西化，中国音乐便有发展前途。因此，他在文章里、演讲里一方面说明中国音乐(他称之为"旧乐")如何落后，另一方面要令人相信欧洲音乐如何先进、完善。

综上所述，萧友梅的音乐思想可以归纳为三点：一、中国音乐停顿了一千二百年，故落后于欧洲音乐一千二百年。二、中国

音乐所缺少的，欧洲音乐均有，尤其是记谱法、和声对位和转调、风琴和键盘乐器，故中国音乐应全盘欧化，只要保存民族精神便行了。三、中国应有常设的音乐教育机构，以便推行发展音乐教育，提高国民音乐水准。

音 乐 实 践

音乐创作与音乐教育

萧友梅的音乐实践可以从两个方面来讨论：一、音乐创作。二、音乐教育。其实他的创作应与教育有密切的联系，因为他的歌曲一般都适合学生音乐课唱的，故实际上是音乐教材。虽然如此，我仍然决定将两者分开来论述，因为他在日本东京帝国音乐学校选修过钢琴和声乐，在德国莱比锡国立音乐学院主修理论作曲，因此萧氏实在是当年作曲系的毕业生。

我手头上有两本萧氏的音乐作品集：一是台湾作曲家联盟总会出版的《萧友梅先生之作品》㊀，一是北京人民音乐出版社出版的《萧友梅作品选》㊁。前者依照萧氏在生时出版的《今乐初集》(1922 年，共 21 首歌曲)和《新歌初集》(1923 年，共 25 首歌曲)再加上《春江花月夜》、《五四纪念爱国歌》、《夏日园游》三首歌以及两首钢琴曲《哀悼进行曲》和《小夜曲》；后者则既不标明从那一个集子抽出来的，亦没有说明或序言，但对照之后，知道是从《今乐初集》抽出了 7 首歌，从《新歌初集》抽出 15 首歌，从《歌集》三册(1924--1925年，各 10 首，共 30 首歌)抽出 10 首，另加散歌《杨花》、《春江花月夜》、《国难歌》、《国耻》、《国民革命

㊀ 亚洲作曲家联盟台湾总会出版、国家文艺基金管理委员会赞助《萧友梅先生之作品》，1982 年。

㊁ 北京人民音乐出版社《萧友梅作品选》，1984 年。

歌》、《从军歌》和《五四纪念爱国歌》7首以及钢琴曲《哀悼进行曲》与《D大调弦乐四重奏——献给多拉·莫兰多尔芙女士》(写于1916年12月)。

萧氏的作品,绝大部分是声乐,器乐乐曲仅有几首。他写的歌曲大致都收入他自己编的歌集里:

一、《今乐初集》,共收入歌曲21首,其中三部合唱3首、二部合唱3首㊀。

二、《新歌初集》,共收入歌曲25首,其中二部合唱8首、三部合唱2首、四部合唱3首㊁。

三、《歌集》第一册,收入歌曲10首㊂。

四、《歌集》第二册,收入歌曲10首㊃。

五、《歌集》第三册,收入歌曲10首,其中二部合唱一首㊄。

六、其他歌曲

i 《华夏歌》(1920)

ii 《民本歌》(1921)

iii 《注音字母歌》(1921)

iv 《四烈士冢上的没字碑歌》(1921)

v 《国庆》(1921)

vi 《闻艺专音乐系解散有感》(1928)

vii 《爱》(1928)

viii 《国难歌》(1928)

㊀ 《今乐初集》,上海商务印书馆,1922年10月。
㊁ 《新歌初集》,上海商务印书馆,1923年8月。
㊂ 《歌集》第一册,上海商务印书馆,1924年5月。
㊃ 《歌集》第二册,上海商务印书馆,1924年6月。
㊄ 《歌集》第三册,上海商务印书馆,1925年5月,到1926年9月已出了五版。

ix 《国耻》(1928)

x 《国民革命歌》(1928)

xi 《春江花月夜》(四部合唱)(1928)

xii 《天下为公歌》(1928)

xiii 《杨花》(1930)

xiv 《再试 Try Again》(1933)

xv 《校歌》(1937)

七、器乐作品

i 《卿云歌》(军乐谱)(1921)

ii 《卿云歌》(燕乐谱、工尺谱)(1921)

iii 《新霓裳羽衣舞》(钢琴)(1930)

iv 《哀悼进行曲》(钢琴)(1916)

v 《小夜曲》(钢琴)(1916)

vi 《D 大调弦乐四重奏》

依照上述作品,我们得到下列数字:

独唱、齐唱歌曲	71
二部合唱歌曲	12
三部合唱歌曲	5
四部合唱歌曲	3
钢琴独奏曲	3
弦乐四重奏	1
《卿云歌》器乐谱	2
共计	97

就数目来讲,97 首歌曲和器乐作品,照欧洲标准,不足为道,但在 20、30 年代的中国来说,不算是少了。所谓不算少,是把萧氏拿来与赵元任、黄自等人相比较②,虽然后两者的歌曲远较萧氏流传得广。

萧氏写作歌曲，其目的在于为音乐课提供更多的教材。他对当时缺乏教材的情况深感不满："自从民国前十四年前清政府令各省广设学堂之后，音乐教育到处像下了一点种子了。教会办理的学校无不唱赞美歌，无不有风琴钢琴（其中女子学堂尤多附设钢琴一科）；本国人所办学校，男子中学多有铜鼓喇叭，师范学校多用有簧风琴伴奏唱歌，五线谱简谱同时并用（当然以简谱居多），表面看来，好像音乐异常普遍，但实际上内容非常空虚。唱歌教材不过抄录几首日本歌调，或赞美歌调，改填中国词句罢咧；风琴的教材也不过弹几首幼稚园用的粗浅进行曲而已，既不足以代表国民性，更谈不到甚么艺术价值了。"㊀

学堂乐歌从20世纪初开始，到30年代中、末期仍然是中、小学音乐教材里的一个重要部分，故萧氏有此评论。他还说："关于音乐新教材，除译本之外（多数译自日本教科书），由国人自编或创作者：乐理一科有笔者编的乐理教科书六本。唱歌一科，除李叔同、沈心工两君的作品外，尚无专书出版。还有笔者与易韦斋合作的《今乐初集》、《新歌初集》、《新学制唱歌教科书》三种（歌曲共75首）。乐器一科有笔者编的《风琴教科书》和《钢琴教科书》两种。"㊁

由此可见，他鉴于音乐教材之缺乏，于1922年出版了21首歌曲（《今乐初集》）、1923年出版了25首（《新歌初集》）、1924年出版了20首（《歌集》第一、二册）、1925年再出版了10首（《歌集》第三集），四年里共出版了76首歌曲。这四年正是北大音乐传习所欣欣向荣的时期，也是他任教于北京国立女子大学音乐系、国立艺术专门学校音乐系的时期，需要大量的音乐教材。上海音乐院成立后（1927），萧氏忙于校务和委员会工作③，就很少

㊀㊁ 萧友梅《十年来的中国音乐研究》，《音乐月刊》1卷2期，1937年12月。

创作歌曲了。从1927到1940年逝世为止，他仅仅写了9首歌曲和一首钢琴曲《新霓裳羽衣舞》。

萧氏的91首歌曲中，有80首的歌词是易韦斋写的㊀。易氏是上海音专的教师，广东知名词家㊁，歌词极尽抒情之能事，可惜过于华丽艰涩，难于歌唱，如《听》这首歌的词：

《听》

候虫蛰暝，

林柯齐静。

忒楞楞，

纸条儿鸣？

门严双扇悄亭亭，

烛花儿影！

全没一语，人声。

胡笙韵停，

檐铃响定，

渺遥溪清浅涓涓回。

㊀ 在这80首歌曲里，有一首《天下为公歌》是易韦斋谱曲的，由萧友梅"和声正拍"。

㊁ 易韦斋，名易孺，生于清同治十二年三月十三日(公元1874年4月28日)，广东省鹤山县人，早年留学日本，曾追随孙中山先生参加过辛亥革命，并在南京临时政府中任过职，后转职任教于北京高等师范。上海音乐院成立后，易氏随萧氏至上海音乐院任教，并致力于文艺及新歌词的创作。其后脱离教育界以卖诗词字画和篆刻糊口，结果陷入窘境，于1940年逝世，享年67岁。龙榆生在《近三百年名家词选》里评论易韦斋的词谓："孺填词务为生涩，爱取周(邦彦)吴(文英)诸僻调，——依其四声虚实而强填之，用心至苦，自谓，百涩词心不用通云"。有关易氏的生平，请参阅1941年1月20日《上海时报》刊登的"涛雪馆主"《吊大庵居士》一文以及《音乐艺术》1983年第3期刊登的龙顺宜《从〈问〉而想起的——回忆易韦斋先生》。

听！听！听！
试更听！
听见了寒月流雪，
微气作暝心弦调，
细颤数空青！
听！听！听！

词是好词，意境是相当清雅脱俗的，节奏也还富于弹性，但咬起字来，唱者就会感到吃力不讨好了，听者亦难以捕捉到个别字的发音和含意。萧氏在处理“听”字时，犯了一般作曲者对字的音韵的错误：“听”变了“停”或“亭”，因为歌词里有“悄亭亭”三个字。此外，整首歌缺少三样东西：缺高潮、缺结构、缺转调。旋律最低到中央C之下半个音B，最高音是中央C高八度的升C音；没有节奏型的呼应，亦没有乐句的对比；从E大调开始到E大调结束，中间没有临时升降号，也没有转调。钢琴伴奏部分只是些琶音和Alberti低音式的音型，或叠奏声乐部份的旋律。这首歌难以使人相信是出自一位在德国这个艺术歌曲之乡浸淫了八年的萧友梅之手！

萧氏的其他歌曲与《听》大同小异，一般都没有转调，也就是说缺乏和声色彩上的对比和变化，缺乏结构上的对比和平衡（不是依照三段歌曲体的曲式），以及和声贫乏的伴奏。有几首具有高潮的处理，如著名的《问》。这首歌全长十六小节，分十句：前四句（八小节）相互呼应，旋律是萧氏作品里较为动听的；然后是“垂、垂！”两句，到了“你知道今日的江山，有多少凄惶的泪？”这两句时，两个三连音的“你知道今日的”和另一个三连音“有多少”是整首歌的败笔。《问》的钢琴伴奏毫无效果，既不能烘托声乐部分的旋律，又无法营造气氛，只是些和弦的堆砌。虽然第十

一小节的"江山"是这首歌的高潮，有着冲激的感觉，可惜和声保持原来的G调，使听者觉得若有所失。

萧氏十分喜欢把三连音的每一个音都配一个字，滥用的效果极不自然，如《国庆》里的"国民握"、《燕……蝶》里的"浑不管"，《中秋》里的"逼着人"，《汤山》里的"媚人的"、"石乱危"和"桥卧横"，《女子体育》里的"金之刚"和"玉之光"、"流水不"、"户枢不"和"就可以"，《本愿》里的"以我一"、"生彼大"、"执实兴"和"段美之"，《女子自觉》里的"学以致"和"何为巾"等等，差不多每首歌曲里都是如此处理歌词。由此可见，萧氏在处理歌词时，未能解决旋律与歌词之间技术上的问题。

另一首较出名的是《卿云歌》，出名的原因是这首歌被北洋政府于1920年10月选定为国歌，并定于次年7月1日开始实行。歌词只有四句"卿云烂兮，糺缦缦兮，日月光华，旦复旦兮。"萧氏在谱曲时，将最后两句重复一次，加长至六句。《卿云歌》共十六小节，钢琴引子四小节，歌唱部分十二小节，属ABCC体，虽然不是德国艺术歌曲的传统曲式，但也可以算是三段体："卿云烂兮"属A段，"糺缦缦兮"属B段，"日月光华，旦复旦兮"属C段，从开始到结束都是E调，并无转调，钢琴伴奏旋律重叠声乐旋律，和弦处理笨拙。在处理歌词上，萧氏将"烂"和"光"两个字配以 ♩⌣|♩ 和 ♩⌣|♫ 从弱到强的节奏，使乐句顿失平衡，最后一句里的"旦" ♩⌣|𝅗𝅥⌣♩ 也是如此。我们当然无法知道当时北洋政府委派的十五人组成的"国歌研究会"以何种标准来选定国歌的。

萧氏的器乐创作不多，目前所见仅有四首，其中三首钢琴独奏曲、一首弦乐四重奏，三首是在德国留学时写的，一首写于1930年。钢琴曲《哀悼进行曲》(原名《哀悼引》)写于1916年9月，刚刚完成博士学位。在《哀悼引》的序言里，萧氏写道："兹藉留

德同学诸君有追悼黄(兴)蔡(锷)二公之举,特仿 Beethoven 之 Trauermarsch 体作成一曲,聊表悼念,名曰《哀悼引》,二公有灵,其鉴吾志。”充分表现出作为同盟会会员对战友去世之怀念。这首曲子共七十六小节,大致可分成 A_1BA_2 三段;A_1 三十六节,从C小调经过F小调然后回到C小调,以 ♩.♪♩.♪♩ 节奏型为主: B段只有四小节(31-34),调性则采取贝多芬式的同名大小调转调,直接从C小调转到C大调,色彩效果显著,节奏型亦改为 ♬♬𝄾 ♪𝄾 ♪𝄾 ;A_2 立即回到C小调,旋律、节奏与和声大致与 A_1 一样。整首乐曲平实稳健,除了B段太短而未能与 A_1、A_2 取得平衡外,可以算是一首及格的练习曲之作。萧氏后来还将这首乐曲配成管弦乐队谱子,曲名称为《哀悼进行曲》,总谱和分谱现存在上海。

钢琴曲《小夜曲》写于 1916 年 11 月,一如标题所示,属萧邦和 John Field[一] 式的 Nocturne(夜曲) 风格。萧氏并没有刻意求新,他所采用的技巧,如右手旋律极为抒情、左手伴奏和右手的装饰音等都严格跟随萧邦的手法。另一首钢琴曲《新霓裳羽衣舞》(降G大调)写于 1930 年,手边无此曲之乐谱,故无法评述。萧氏喜爱用降调,而且降调号相当多,降G大调的降号有六个降号。他的歌曲也是如此,如《中秋》(降D大调)、《年》(降D大调)、《古歌者赞》(降D大调)等,不知萧氏是否特别喜爱降D大调的色彩。

萧氏在考取博士学位后,可能时间多了,一连写了好几首器乐乐曲[二],除了上述两首钢琴曲外,他还于 1916 年 12 月写了

[一] John Field (1782—1837),爱尔兰钢琴家、作曲家。他的“夜曲”(Nocturne)影响了肖邦,形成了一种独特的钢琴风格:抒情、宁静,但不伤感。

[二] 据廖辅叔«萧友梅先生传略»,«音乐艺术» 1980 年第 1 期透露,萧氏还有一首大提琴乐曲«秋思»,但此大提琴曲不见其他资料提及。

一首颇长的《D大调弦乐四重奏》(作品20号)，来献给多拉·莫兰多尔芙女士。至于这位女士是何许人、写作背景等均不详，有待进一步发掘探讨。这首四重奏相当“正规”，分四个乐章：

第一乐章：Allegro，一百二十八小节，标题为《小夜曲》，ABA体，B段从属调A大调开始。

第二乐章：Andante，八十五小节，标题为《浪漫曲》，也是ABA体，G大调开始，B段G小调（平行大小调），G大调结束，有结尾（Coda）。

第三乐章：Allegretto，四十八小节，标题为《小步舞曲》，属“小步舞—间奏—小步舞”（Minuet-Trio-Minuet）体。这个乐章的主要调性是D大调和B小调。

第四乐章：Presto，一百三十九小节，标题为《回旋曲》（Rondo），亦是以D大调和B小调之间的对比为主。

四个乐章共四百小节，是一首不算短的室内乐作品。《小夜曲》轻快流畅、《浪漫曲》抒情典雅、《小步舞曲》简朴清丽、《回旋曲》则以 ♩♫♩♫ 和 ♩ ♩ 两个节奏型交替“回旋”，充满了欢乐，是萧氏乐曲中少见的愉快之作，推想当时他的心情应该相当轻松，准备回国大干一番事业㊀。

萧友梅在广州读的是新式学堂“时敏学堂”，18～22岁在日本东京帝国音乐学校“选习钢琴、声乐”㊁，29～31岁在德国莱

㊀ 本文有关萧友梅音乐创作之评述，大部分取材于笔者《新音乐奠基时期·1920—1936》一文中“新音乐教育奠基者——萧友梅”一节，参阅笔者主编《中国新音乐史论集·1920—1945》，香港大学亚洲研究中心，1988年，页20—35。

㊁ “萧友梅生平表”，《萧友梅音乐文集》，页562。

比锡国立音乐学院选修理论作曲㊀。从这些教育背景，我们大体上知道萧氏一直在音乐上寻求进步，声乐、钢琴两种术科和理论作曲对他的创作均有直接的作用。除了一个短时期(1911--1912)里他曾担任过临时大总统总统府秘书之外，他基本上是搞教育和音乐的，以当时的情况来说，他是受过专业作曲训练的人。在乐曲数量上，萧氏写的比黄自、赵元任等人为多，但在音乐上、技法上却属中等，远不及后两者㊁。在莱比锡国立音乐学院所学得的作曲技法足够使他成为专业作曲家的条件，可惜作为一个作曲理论"实践者"，萧氏的成绩并不十分显著。从数量上来讲，他比同时代的作曲家写得多⑤；但从素质上来看，他的歌曲学究气味太重，没有赵元任、黄自、黎锦晖等人那么易唱、抒情、感人。

萧氏除了从日本返国到赴德国(1909-1912)的两三年里担任孙中山临时总统府秘书和广东省教育司学校科科长外，一辈子都是从事音乐教育工作的。从1920年自德国返回中国后，他便积极投入中国的音乐教育工作：北京女子高等师范学校音乐体操专修科主任(该校后改名"北京国立女子师范大学"，萧氏始终担任音乐科主任之职)；改"北京大学音乐研究会"为"北京大学音乐传习所"，任教务主任；国民音乐教育组主席；北京国立艺术专门学校音乐系主任；南京国民政府大学院艺术教育委员会委员；上海国立音乐院教授兼教务主任；南京政府大学院教科图书审查委员会音乐图书手工体操组审查委员；上海国立音乐院

㊀ "萧友梅生平表"，«萧友梅音乐文集»，页563。

㊁ 梁茂«中国近代专业音乐创作的开端——纪念萧友梅逝世四十年»(«音乐艺术»1981年第1期)一文对萧氏的钢琴、声乐作品十分赞赏，认为萧氏的歌曲够抒情、活泼，唯对歌词表示不满，批评说易韦斋的歌词"在思想上偏于陈旧，文笔上古奥雕琢，不够流畅自然，节奏上又偏于琐碎、拗口"。页17。

院长，后降格为上海国立音乐专科学校校长；国民政府考试院考试委员会兼任专门委员；文化事业计划委员会音乐研究会专门委员；教育部、内政部乐典编订委员会委员；教育部音乐教育委员会委员，等等㊀。

从上述清单，我们可以了解到萧氏的音乐教育工作大体上分三个时期：一、为北京大学音乐传习所工作的五年（1922-1927）。二、为上海国立音乐院以及后来的国立音乐专科学校工作的头十年（1927-1937）。三、抗日战争的三年（1937-1940）。假如在北京大学音乐传习所是萧氏的音乐教育工作的准备阶段，那么在上海办音专则是他施展才华的全盛阶段，在这十年里他把音专办的有声有色，活动频繁，人材辈出，堪称中国近代音乐教育第一个黄金时代。至于他在生命最后的三年里，由于战火波及上海，他四处奔波，想将音专迁移内地，不果。上海音专的校舍陷于日本军队的炮火，萧氏率师生搬入市区，坚持上课。在这两三年里，萧氏眼见自己心血所建立的音专和音乐教育毁于日本侵华战争，心情之恶劣是可以想象得到的。虽然情况如此之不利，萧氏仍然努力继续他的音乐教育工作：音专迁入当时的法租界，对外用"萧思鹤"（1938年8月）；抱病讲授新开设的《朗诵法》和《旧乐沿革》课程（1938年9月）；继续为《林钟》撰文，包括《复兴国乐我见》、《键盘乐器输入中国考》等。

萧氏的音乐实践，在音乐教育上可以看得出他如何把他所相信的付诸于实行。萧氏回到北京之后，便马上被蔡元培聘到北京大学音乐研究会担任《和声学及练习》和《音乐史》两组课程㊁，

㊀ 参阅"萧友梅生平年表"，《萧友梅音乐文集》，页562—569。此"生平年表"的编校者为赵节明、陈聆群。

㊁ 韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社（新论）》，刘靖之编《中国新音乐史论集·1920—1936》，香港大学亚洲研究中心，1988年，页251。

后来还加上《普通乐理》㊀。1922年5月，北大委任萧氏和燕树棠两位教授调查“音乐研究会”的组织和内容，作为改革的参考。调查后，两位教授认为音乐研究会只是个课外活动性质的组织，不够正规，报请校长批准，由萧氏草拟“音乐传习所”简章，并决定先设师范及选科。此提议获北大评议会通过，于是“北大音乐研究会”便成为“北大附设音乐传习所”，时为1922年秋㊁。

根据萧氏草拟的“北京大学附设音乐传习所简章”、“国立北京大学附设音乐传习所招男女生广告”和“甲种师范科课程表”㊂，我们可以略知萧氏的音乐思想实践在音乐教育工作上的表现：

本科：理论作曲、钢琴、提琴、管乐、独唱五科。

师范：分四年（中学）和两年（小学）两种。

选科：为欣赏者而设，分理论、唱歌、钢琴、风琴、西洋吹乐器、西洋弦乐器、中国管弦乐各科。

所学的器乐，包括钢琴、风琴、小提琴、中音提琴、大提琴、长笛、筚篥（即单簧管）、洋管⑥、小铜角⑦、中音铜角、圆铜角⑧等“洋乐器”，以及箫、笛、笙、琵琶、三弦、月琴、古琴、铜丝琴、筝、胡琴、昆曲等民族乐器和声乐。甲种师范科的音乐理论课程包括作曲法及实习、普通乐学、和声学、对位法、赋格作法、乐器学、乐曲放大法、乐曲解剖等等，以及音乐史、默谱等科。

北大音乐传习所所主办的音乐会的曲目亦显示了萧氏和他同事的音乐品味和爱好，如在第四次音乐会的节目里，除了刘天华所领导的“中国弦乐五部合奏”和刘天华琵琶独奏《汉宫秋月》、

㊀ 韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社（新论）》，刘靖之编《中国新音乐史论集1920—1936》，香港大学亚洲研究中心，1988年，页254。

㊁ 韩国鐄《北大音乐传习所研究》，《韩国鐄音乐文集》，台北乐韵出版社，1990年1月，页72。

㊂ 同注㊁，附录一，二、三，页97—101。

《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、三弦拟唱《辕门斩子》与《彩楼配》、二胡独奏《月夜》等几个中国音乐曲目外，其他全都是欧洲乐曲㊀。当时，在音乐会里能够出来演奏的除了刘天华外，似乎只有选修师范科的吴伯超了。

从萧氏在音乐传习所的课程编排上和音乐会的曲目选择上，我们清楚地理解到欧洲音乐在传习所的课程里占有极重的分量：在理论上几乎是百分之百的欧洲内容，在器乐上中国乐器还有部分位置。假如我们把北大音乐研究会的课程内容与音乐传习所的课程内容予以比较，就会发觉后者不仅正规化了，更明显的更为欧洲化了㊁。

萧氏的最大心愿是想办一所高等音乐学院，像欧洲各国的音乐学院那样，令中国青年一代有机会受到像欧洲年轻人所能受到的正规音乐教育。在北大音乐传习所所做的只是权宜之举，没有办法中的办法，他曾通过蔡元培向北大评议会申请在北大设立"音乐学院"，不果；再加上北洋政府于1927年下令停办所有艺术音乐科系，萧氏在走投无路的情况下跑到上海。好在衙门里有人，若不是蔡元培担任南京政府大学院院长之职，萧氏设立上海国立音乐院的心愿亦无法得以实现。后来因经费而令上海国立音乐院降格成为国立音乐专科学校，使萧氏大受打击，但他的斗志顽强，令音乐专科学校发挥了音乐学院的威力。事实上音专在中国音乐教育上所产生的影响力，在20世纪里是中国乐坛的一件大事，有着深远的历史意义。从这一点来看，萧氏是一位成功者、一位胜利者。

上海国立音乐院于1927年成立时，由于经费的关系，原定计

㊀ 韩国鐄《北大音乐传习所研究》，《韩国鐄音乐文集》，台北乐韵出版社，1990年1月，附录四、五、六、七，页102—107。

㊁ 韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社(新论)》，刘靖之编《中国新音乐史论集1920—1936》，香港大学亚洲研究中心，1988年，页246—257。

划大大地打了个折扣。"学校原定在院长之下设教务、事务两处，教务主任下管作曲、钢琴、小提琴、声乐四系；但因开院之初学生人数尚少，故未能分系，而是建置了预料(招收18周岁以下的初中毕业生，作为本科预备生)，专修科(招收中学毕业生，以培养中等学校音乐师资为目的)和选科(为专攻一门专业而设，有钢琴、小提琴、琵琶、理论等科目)。"㊀ 那时师生员工总数只有四十余人。

南京政府教育部为了省钱，于 1929 年 7 月下令将音乐院降格为音乐专科学校，但萧氏并没有因此而放弃原来的理想。萧友梅和音专的同事们努力经营，在以后的七八年里，把音专办得有声有色，由此而证明萧氏的毅力和魄力。他聘请一流专家来担任各科教学，如钢琴家查哈罗夫(B. Zakharoff)、小提琴家法利国 (Arrigo Foa，又译富华)、大提琴家佘甫磋夫 (I. Shevtzoff)、声乐家苏石林(V. Shushlin)、钢琴家齐尔品(Alexander Tcherepnin) 等以及从外国留学回来的中国音乐家，如周淑安(声乐、合唱指挥)、应尚能(声乐、合唱指挥)、赵梅伯(声乐)、李惟宁(理论作曲)、黄自(理论作曲)等等。其他还有音乐理论家青主(廖尚果)、琵琶家朱英(荇青)等㊁。

上面几段文字的叙述，十分清楚地表明了上海国立音乐专科学校的教学内容和范围以欧洲的技科和理论为主，中国技科为副，中国音乐理论则全部没有。在《上海音乐学院简史·1927—1987》里，有两段话点明了这所专科学教的性质：一、黄自来了之后，开设了和声学、高级和声学、和声解剖、键盘和声、单对位法、复对位法、赋格作法、曲体学、配器法及实习、自由作曲、音乐史、音乐领略法、乐曲解剖等科目。二、"按照萧友梅、黄自等人对欧美各国专业音乐教育的了解和实地考察，音专基本采用了

㊀ 《上海音乐学院简史》，上海音乐学院，1987 年，页 2。

㊁ 《上海音乐学院简史》，上海音乐学院，1987 年，页 4。

专业音乐教育较为发达的德国、法国、美国等的单科大学体制。"㊀为了为中国音乐课提供教师,音专还设立师范科。此外,学校把国乐列为专业之一,设有琵琶、二胡、笛子以及中国音乐史、中国古典文学、诗词曲学专科。

在我看来,音专设有中国乐器和中国音乐史科目,一如香港科技大学设有人文科和社会科学科,前者供读欧洲器乐和理论的学生选修,后者则供读科技学生选修,其目的不在培养训练"国乐"作曲家、演奏家和理论家,而在增加修养。我还想,在那时,音专肯定重洋轻中,学国乐是二等公民㊁。例如我们翻查音专 1927—1937 年间的毕业生,便知道他们是属于哪一种音乐家——受欧洲音乐教育的音乐家或是受中国音乐教育的音乐家:"李献敏、裘复生、喻宜萱、丁善德、戴粹伦、劳景贤、胡静翔、陈又新、刘雪庵、胡然、洪达琦、黄廷贵、张隽伟、李慧芳、张昊、谭小麟等等。"㊂在 1927—1937 的十年里,音专各科各专业毕业生共 54 名;肄业的有 150 名,包括贺绿汀、江定仙、陈田鹤、冼星海、张曙、吕骥,等等。

萧友梅时代的音专前后十三年(1927—1940),不仅为中国新音乐教育奠下了巩固的基础,而且还发挥了深远的影响。假如从 1949 年开始算起,上海音专毕业生和肄业生在大陆、台湾和香港活动力极强。

(中略)

音专毕业生在音乐的各个领域里有举足轻重的地位,如教育、作曲、演奏和理论方面均占有重要位置;在台湾,70 年代以前音专

㊀ «上海音乐学院简史»,上海音乐学院,1987 年,页4 。

㊁ 有那么多洋教授和中国留学生在音专,其气势是可以想象得到的,不知丁善德先生弃琵琶而取钢琴是否与此有关?

㊂ 同注㊀,页 7。

毕业生为数不少，多以教书为业，故对台湾音乐教育颇有贡献；在香港，在60年代中后期由年轻一代接了班，在这以前，香港的音乐界是林声翕、胡然、赵梅伯以及上海音专毕业生的世界。

1949年以后，大陆在院校调整之后，音乐系均拼入九所音乐学院，其中三所是中央级：中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院；其他六所属省级。这些音乐学院的学制或多或少地均受上海音专的影响，事实上上海音专在萧友梅的主持下成为中国九所音乐学院的典范，不同的恐怕只是加强了中国音乐的技术和理论科目。不仅如此，台北的国立艺术学院音乐学院的学制亦是如此，大同小异。这种现象可能是中国现代化过程中的一种共同特点：欧洲为主、中国为辅，在音乐上尤其如此。

在音乐教育实践上，萧友梅得到了非凡的成功，假若他在九泉有知，他必定为自己的成就而感到安慰。在音乐思想上，他并没有自成一套的理论系统，只是反复重复中国音乐应学习欧洲音乐这一点。在实践上，他在条件许可下，百分之百地做到了这一点。

对中国音乐的贡献

萧友梅在中国新音乐史里的地位，不像王光祈、黄自等人那样得到音乐界的肯定，有的人认为萧氏的工作在中国新音乐发展上起了负面作用。上海音乐学院名誉院长、作曲家贺绿汀曾说过这么一段话：

> 多少年来，我国近现代音乐文化的开拓者萧友梅先生被说成是“全盘西化”论的鼓吹者、民族虚无主义的典型；甚至他和蔡元培先生于1927年共同创建中国第一所高等音

乐学府——上海国立音乐院（就是后来的上海音专），也被说成是当时国民党政府粉饰太平的产物，是反对“新音乐”、排斥革命人士、“唯西洋是崇”的“学院派”堡垒。㊀

贺氏所说的对萧氏的批评是应该予以正视的，但贺氏在他的序里并没有回答这种批评里所包含的要点：萧氏的确是“全盘欧化”的鼓吹者，但他不是“民族虚无主义的典型”，建立上海音乐院决不是用来粉饰太平的。

在萧氏所写的文章里，在他写的歌曲和器乐乐曲里，在他主持的北大音乐传习所和上海音乐专科学校里所表现出来的思想、技法和学制，的确是百分之九十五欧化的：他相信中国音乐落后一千二百年；他相信中国音乐若有五线谱、四部和声与对位以及赋格，若有风琴，中国音乐便能厕身于国际乐坛，与欧洲音乐平起平坐；他还相信中国若能像欧美各国那样设立正规的高等音乐学院，中国音乐便能迎头追上。正因为这些信念，萧友梅从德国回来之后，便整个投入音乐教育事业里去：将北大的音乐研究会改组为较为正规的音乐传习所，传习所停办之后在上海建立上海国立音乐院，后来虽然因经费而降格为音乐专科学校，萧氏仍然全力以赴，把专科学校当作音乐院来办；初期他所聘请的那些教员的素质之高，一般高等音乐学院还赶不上呢！设备简陋虽然有点影响教学，但教师素质是最重要的，萧氏在这一点上做得十分之成功。

萧氏之如此崇欧，虽然有点过犹不及，但是有其特定的历史因素的。萧友梅所处的时代是“五四时代”，而“五四时代”是19世纪中叶以来，经过洋务运动、维新变法和辛亥革命一连串事件所引致的高潮，是中国近代史里的一次文艺复兴、思想复兴。在

㊀ 《贺绿汀序》，《萧友梅音乐文集》，页1。

这不到一个世纪里，中国知识分子纷纷出国留学，在欧洲、美国、日本眼见这些国家治理得井井有条，人民生活温饱，教育普及，工业以致社会制度均较中国进步、完善，于是他们想在毕业后回来为中国工作，学工科的要以工业科学救国，学教育的则以教育救国，萧友梅免不了要以音乐教育报国了。

向强者学习是人类的天性，问题是如何去学。日本的明治维新，学西方列强学得很成功；中国学西方列强学了一个半世纪，现在仍然在学。七十多年前，萧友梅与那个时代的知识份子一样，在日本和德国看到的、学得的知识，以为亦适合中国，历史经验告诉我们，他们的想法完全错了，但这不是萧友梅一个人所犯的错误，而是整个时代的知识份子所犯的共同错误。

萧友梅所犯的“欧洲音乐为主”的错误亦正是他在音乐教育事业上成功的动力。他的音乐思想清楚而简单，他的行动坚定而持久，既有广东人的冲劲，又有湖南湖北人的毅力，这些可以从他主持北大音乐传习所、上海国立音乐院、上海国立音乐专科学校的过程上看得到。除了这两点之外，他还有别人所没有的条件：一、他既留日，又留德，而且获得德国出名大学的哲学博士和音乐学院的文凭，在 20 世纪初的中国，这种学历是难得的。二、在日本他加入同盟会，故回国后能当上临时大总统府的秘书，这个职位在音乐上可能没有用处，但在筹办音乐院和申请拨款时可能有点作用。三、他得到北大校长、后来南京政府的大学院院长蔡元培的信任和支持。

上述三个条件对萧氏的音乐教育事业十分重要，缺一不可。人们会相信蔡元培会支持一名没有博士学位、没有留过学的音乐家在北京大学设立半正规的音乐传习所？会支持他向大学院、教育部申请筹建上海国立音乐院？会提名萧氏继他担任上海国立音乐院院长？我想不会，若无蔡元培的支持，萧氏最多只能做

个教授。

客观环境既然如此，萧友梅的“欧洲音乐为主”的思想就不足为怪了，事实上他坚信这种思想是对的，故此他坚持照这种思想去作曲、去办音乐教育，而且充满了诚意和信念，如孙中山先生叫我们联合平等待我之民族、毛泽东先生在50年代初向苏联一边倒的政策。假如萧友梅没有设立上海国立音乐院，情况又会如何？会不会有人创办中、欧音乐并重的学院？或是建立一所以中乐为主、欧洲音乐为辅的音乐学院？我看不可能，因为客观条件不允许这样做。

为什么当时的客观条件不允许这样做？因为音乐家在中国历来没有社会地位，整个教育、行政、社会制度都使音乐的、从事音乐工作的人无用武之地。在欧洲，音乐博士是继神学博士、哲学博士之后的早期在大学创立博士学位之一，在英国15世纪牛津大学便设立音乐博士，在中国只有熟读经书、能文作诗的人才有机会考上状元、做上大官。学音乐的人都是一些不务正业的人，一般社会人士是这么想的，有心人一点办法也没有。你想蔡元培会支持一位学中乐的人在北大开办音乐课程吗？会支持他创办上海国立音乐院吗？当然不会，就算他真的支持，北大评议会和南京政府大学院和教育部亦不会批准。这些便是客观环境。

萧友梅做他所相信的事：他相信欧洲音乐先进，他相信中国音乐学了欧洲音乐便有机会发展了。这固然由于他对中国音乐的无知和偏见，但他毕竟做了他深信不疑的事，起码他是一位诚实的音乐教育工作者。在这个世界上有谁可以自认十全十美、无偏见呢？假如那时人们认为萧友梅的“欧洲音乐为主”的思想是错的，那么为什么全中国这么大居然没有一个人来纠正这一偏差而办一所更适合中国音乐发展的学府？20年代做不到，为什么30年代不做？学中乐的人既然做不到，为什么只会批评

责怪那些诚意为中国音乐而工作的人？这显然不是合理的。

对于萧友梅先生的历史地位和对中国音乐的贡献我们应该以实事求是的态度来对待，不能只捧不弹，亦不能只弹不赞㊀。

㊀ 近年来大陆音乐杂志刊登了不少纪念萧友梅先生的文章，从这些文章的题目、发表刊物、发表日期上我们可以知道其中的意义：如上海音乐学院学报《音乐艺术》刊登的较多，北京刊登的较少；如赞赏的较多，批评的不大有，也许我收集的不够齐全。我手中有下列文章：

i 梁茂《中国近代专业音乐创作的开端——纪念萧友梅逝世四十周年》，《音乐艺术》1981年第1期，页12—21。

ii 丁善德《难以忘却的回忆——怀念萧友梅先生》，《音乐艺术》1982年第3期，页2—4。

iii 刘雪庵口述、刘学苏笔录《闻上音树立萧友梅铜像有感》，香港《音乐与音响》1983年1月号，页16—17。

iv 陆仲任《怀念老师萧友梅先生》，《音乐艺术》1984年第2期，页6。

v 萧淑娴《萧友梅业绩之一二》，《音乐研究》1984年第2期，页2—6。

vi 邓尔敬《萧友梅先生临终前后》，《音乐艺术》1987年第3期，页7—9。

vii 陈洪《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》，《音乐艺术》1987年第4期，页15—20。此文原载《音乐研究》1982年第3期。

viii 汪毓和《我国现代音乐教育事业的开拓者萧友梅》，《音乐艺术》1987年第4期，页40—46。

ix 郭燕红《萧友梅〈旧乐沿革〉评述》，《音乐艺术》(1988年第4期，页84—87。

x 苏虞民《我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者——为萧友梅逝世50周年而作》，《中央音乐学院学报》1990年第4期，页10—13。

xi 戴鹏海《为中国专业音乐奋力开拓的一生——纪念萧友梅先生逝世五十周年》，《中国音乐学》1990年第3期，页39—46。

xii 萧淑娴《二十年代的萧友梅》，《音乐研究》1990年第4期，页17—28。

xiii 戴鹏海《萧友梅和中国近现代音乐史上的第一——纪念萧友梅先生逝世五十周年》，《音乐爱好者》1990年第6期，页2—4。

xiv 桑桐《纪念萧友梅先生——在萧友梅逝世五十周年纪念会上的讲话》，《音乐艺术》1991年第1期，页27。

xv 赵梅伯《回忆友梅师长》，《音乐艺术》1991年第1期，页28。

1991年4月初，戴鹏海先生来信，谓上海音乐学院和中央音乐学院计划出版《萧友梅纪念文集》，要我担任港、台联络人、组稿支持此计划，并预计在1991年7月完成集稿任务。此书进展到怎样程度，不得而知。

据闻，上海音乐学院还有意编纂《萧友梅全集》。

1949年之后，上海国立音乐院在原有的学制基础上增加了中国音乐理论和乐器的教学和研究，但“欧洲音乐为主”的倾向基本并没有改变，中央音乐学院以及其他音乐学院的情况亦是如此，我们可以从国际音乐比赛中国选手得奖的名单看出这种倾向。在创作上，80年代初的所谓“新潮”音乐减轻了这种倾向。对于这种情况我们又如何理解呢？这是五十步与一百步之差而已。

萧友梅言行一致，毕生为他所深信的理想和原则而努力，为发展中国音乐而鞠躬尽瘁。虽然在他的音乐思想里和音乐实践上有着一些偏见和偏差，但他一向诚诚恳恳、淡泊名利㊀，值得我们后人学习、尊敬。因此我们应该肯定萧氏对中国新音乐教育的巨大贡献、肯定他是中国近代音乐教育先驱者。

1993年2月7日初稿于香港大学亚洲研究中心

㊀ 我在《新音乐奠基时期·1920—1930》一文里，对萧友梅淡泊名利有以下之叙述：

但萧氏最可贵的气质是在于他对音乐事业的热爱和坚定不移，对名利淡泊，对升官仕途不感兴趣：他大可以在任孙中山先生临时总统府秘书和广东省教育科科长时(1912)，通过他与孙中山的关系，扶摇而上，但他却选择再度出国进修教育和音乐；他也可以在刘哲取消北京各院校音乐系、停办北大音乐传习所时(1926)，舍音乐教育而谋一官半职，对于两度留学的哲学博士的萧友梅来说，在当时并不困难，可是他却南赴上海，千辛万苦地兴办上海音乐院；1938年日军占领上海后，他不顾个人安危，拒绝与日军和汪精卫合作，继续他那穷困的音乐教育工作，为音专和新音乐事业鞠躬尽瘁。

(刘靖之编《中国新音乐史论集·1920—1945》，香港大学亚洲研究中心，1988，页26)

萧友梅先生的办学精神

钱仁康

萧友梅先生早年留学日本和德国。1920 年学成归国不久，就在北京大学音乐研究会编印的《音乐杂志》第 1 卷第 3 号发表了一篇题作《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》的文章，文中慨乎言之，说现在的西洋音乐“本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的。”后来这句话常常被用来作为萧先生崇拜外国、主张中国音乐全盘西化的佐证。现在看来，萧先生当时说这句话可能有一些语病，容易引起误解；但他的本意，决不是要我们抛弃民族传统，跟着西方音乐亦步亦趋，做学舌的鹦鹉。实际上他在 1934 年写的《音乐家的新生活》一书的《绪论》中，对这个问题已经明确表示了自己的见解，他说：

“我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴哈[今译巴赫]、莫査特[今译莫扎特]、贝吐芬[今译贝多芬]的干儿，我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性，虽然它的形式是欧化的。莫査特[今译莫扎特]是德意志人，他写意大利文的歌剧，还一样表现出德意志的民族精神，我们正不必作这种无谓的杞忧。”

这“无谓的杞忧”是什么？就是怕喝了牛奶会变成牛。对此，鲁迅先生早已在《关于知识阶级》文中一语道破：“虽然西洋文明吧，我们能吸收时，就是西洋文明也变成我们自已的了，好像吃牛肉一样，决不会吃了牛肉自已也即变成牛肉的。”

萧友梅先生一向认为，学习西方作曲技术的目的是要改造中国旧乐，创造民族新音乐。1938年初他在回答《音乐月刊》记者提出的十个问题时说：“与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下，说到改造，就要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之，所以一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不至失去民族性。”改造旧乐、创造新乐所以要采用西方的技术和工具，乃是因为“我国的音乐，在某一时代，虽然有过一点小名誉，但是在本国的立场上看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年。”（《旧乐沿革·卷头语》）

萧先生一生为音乐教育事业呕心沥血，鞠躬尽瘁，目的就是要培养能够改造旧乐、创造新乐的专门人才。为了让音专学生掌握演奏民族乐器的技能，除了设置琵琶和二胡专业外，还规定理论作曲组的学生至少要修习一件民族乐器。理论作曲组的学

生还要具备阅读古谱的能力，在专业课的升级考试中，有一门试题就是译工尺谱为五线谱。萧先生晚年潜心编写《旧乐沿革》的教材，并亲自讲课，还是要为改造旧乐、创造新乐提供思想武器，用他自己的话来说，就是“除要很虚心的把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它的不进化的原因和事实，一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考，好像做医生的先要知道病人的病源、病根，才容易有把握下手去医治。”

有一件事使萧先生感到十分痛心，就是音专的一部分学生，特别是有些女学生，毕业以后嫁个如意郎君，呆在家里无所事事，把音乐当作装饰品，没有发挥他所期望的改造旧乐、创造新乐的作用。他在苦思焦虑之中，终于在招生方针上想出了一个办法，就是请全国各省保送有志音乐事业的学生来校学习，毕业后回省工作。这一方案实施以后，果然收到了一定的效果。由此可见，萧先生为培养复兴民族音乐的专门人才而办学，毕生惨淡经营，用心良苦。建国以来，我国高等音乐教育事业蓬勃发展，人才辈出，正在不同岗位上担负起复兴民族音乐的重任，我们饮水思源，不能忘记萧友梅先生是我国高等音乐教育事业的劳苦功高的奠基人。

消息报道

赴　　告

国立音乐专科学校校长萧友梅先生于十二月三十一日上午五时三十五分逝世。兹订于三十年一月二日下午二时半在上海海格路① 中国殡仪馆大殓。谨此讣闻

萧宅治丧委员会启

国立音专校长萧友梅在沪病逝

〔中央社香港电〕 沪讯：国立音乐专科学校校长萧友梅近在沪病逝。萧氏早年受知国父，加入同盟会。30年来教授音乐，诲人不倦。抗战军兴，国立音专毁于炮火，奉教部命在沪继续兴办，虽环境艰苦，萧氏迄未稍息。近日敌伪在沪横行，环境日恶，忧劳成疾，终致不起。萧氏身后萧条，几无以为葬。闻该校师生，将请求中央与教育部，优予抚恤。

中国新音乐运动者萧友梅

——记萧友梅先生追悼会

咏　江

初春晴朗的下午，在宽广整洁而雅静的贝当路①上，微微的软风一阵阵地扑过来，给人们以初春清新的活力。我走到那美丽庄严的美国教堂门口，上面高挂着"萧友梅先生追悼会"，向看门的讨了一份节目单，就走进里面去。

我坐了下来，已经有一大半的人入座了，这些是热爱音乐的男女青年、基督徒、萧友梅先生的亲友。朝前面看，台上十来个花圈所围绕的萧友梅先生的遗像：长而瘦弱的脸，高高的额骨，和一副大眼镜，从这里大概也可以想象到他不是一个以学校为私产、以教育为敲门砖的学店老板。

大家都知道，萧友梅先生是中国新音乐运动——西洋音乐介绍到东方来的运动——的最大的倡导人和贡献者。在十几年

前，黎锦晖派的音乐独霸着全国的乐坛的时候，萧友梅先生就高举起相反的旗帜。他一面扫除《毛毛雨》、《桃花江》的靡靡之音，一面又从事于建立新的音乐教育的基础。发展到现在，中国的新音乐运动，显然存在着两大宝贵的支流：一个是忠实地把西洋音乐的宝贵传统介绍过来，并在技术上和理论上更求提高；一个是因民族的紧急情势而从民间掀起歌咏运动。萧友梅先生是前者的唯一支持人。

时间到了，前奏曲在沉痛悲壮的空气中结束。牧师诵过圣经后由音专学生唱校歌，这算是对萧校长毕生为音专经营教诲同学的纪念。

主席李惟宁先生致词后，是治丧委员会陈洪先生的报告，接着是国乐家朱英先生的演讲和来宾黎照寰先生的致词：他们都是萧先生的同事或朋友。陈先生在讲到萧校长的办学精神时，曾说一件小事：即在萧校长临死的那一天，已达昏迷状态，但还教人把音专礼堂的门缝用纸糊起，因为将近考试，学生是在礼堂考的，而门缝很大，容易有风吹进，使同学伤风。这种体贴学生的校长，在上海恐怕很难找到的吧。朱先生更指出萧先生的特异之点是：第一他很俭朴，据说他的一件夏布长衫还是十年前做的，现在还年年穿在身上，他的西装从未超过二十元；第二是不趋富贵仕途，萧先生曾参加过同盟会，革命成功后，他很可以在国民政府里当大官，但他始终要忠于他的音乐运动，以致身后萧条；第三是爱好读书，他曾把校长办公室和图书馆搬在一起，一天到晚手不释卷。这样看来，任何一个学问家和音乐家的成功，决不是靠出风头爱虚荣，投机取巧所能成的。他们往往是在事业上学问上研究，对朋友忠实，对自己的生活严肃上得到伟大的成就的。孤岛上有志的大学生，应当以萧友梅先生的求学态度为模范。

接下去是萧友梅先生的名作"问"的独唱。

"你知道你是谁?
你知道华年如水,
——
你知道今日的江山,
有多少凄惶的泪——"

这是萧友梅很早以前,因为悲愤祖国的衰落而作的。是的,我们默祷在不久的将来,即将破晓,那时候人们将化凄凉为欢笑的泪,来安慰和实现萧友梅的心愿吧。

以后是佘甫磋夫② 的独奏,苍厚浑壮,极为动听。可憾的是苏石林③ 君因为伤风不能出席,以致贝多芬的《In Questa Tomba Oscura》④ 不得欣赏,之后是晓邦⑤ 的伟大杰作"送葬进行曲"的钢琴独奏,奏者查哈罗夫⑥,抑扬悲悯,不能自禁,空气顿形紧张。末了是音专全体学生由赵梅伯先生指挥的修斐尔德⑦ 的弥撒 Kyrie ⑧ 和 Gloria ⑨ 男女高低音四部合唱,雄伟壮烈,严肃静穆,使人如置身于浓厚的宗教气氛里,我想起了中国寺院里和尚诵经中的"香赞"。

四点钟,在缓慢庄重的诔乐中散会,走出了教堂,重新站上那宽广整洁而雅静的贝当路,我庆幸我自己已能参与这个追悼会,因为第一,了解了一个音乐家的奋斗努力的路程,第二,得以欣赏难得听到的西洋古典音乐,没有化一个钱。

首都音乐界人士集会纪念音乐家萧友梅先生逝世四十周年

首都音乐界二百多人今天在中山堂举行纪念会，追怀对我国近代音乐教育事业作出贡献的先驱萧友梅先生。

纪念会由中国音协副主席孙慎主持。中央音乐学院教授廖辅叔在会上介绍了萧先生的生平事迹。他说，萧先生生于1884年1月7日，原籍广东中山(原香山）县。早年曾由孙中山先生介绍加入了“中国革命同盟”，并由孙中山先生亲自推选担任总统府秘书，萧先生曾留学日本、德国，攻读音乐理论及作曲、钢琴以及哲学等课，回国后致力于音乐教育工作。在他的大力倡议下，音乐终于和体育分科，成为独立的一门专业课程。经过萧先生多年奔走努力，成立了我国第一所专业音乐学院“国立音乐院”，后改名为“国立音乐专科学校”，萧先生任校长。这所音专培养的人才有许多已成为我国音乐界的骨干力量。抗日战争爆

发后，他自己创作并鼓励音专师生写抗日战歌，保持了崇高的民族气节。萧先生卒于1940年12月31日。

中国音协主席吕骥、中央音乐学院院长赵沨以及专程从意大利回来的萧先生的长子萧勤、萧先生的侄女中央音乐学院教授萧淑娴也先后在会上讲话。

纪念会上，音乐工作者们演唱了萧先生的《五四纪念爱国歌》、《春江花月夜》、《祝音乐教育中兴》等音乐作品。

纪念会由中国音乐家协会和中央音乐学院联合主办。

据悉，中国音乐家协会上海分会和上海音乐学院也将在日内举行纪念音乐家萧友梅先生逝世40周年的活动。

上海音乐学院隆重纪念
萧友梅逝世四十周年

赵节明

1980年12月31日是我国著名音乐教育家、专业音乐教育的奠基人萧友梅先生逝世四十周年，上海音乐学院和中国音协上海分会联合举行了纪念活动。

12月30日上午在上海音乐学院礼堂举行了纪念大会，音乐界人士及上音师生六百余人参加，会议由丁善德副院长主持，贺绿汀院长致词，曾任萧友梅秘书的中央音乐学院廖辅叔教授详细介绍了萧友梅的生平事迹。萧友梅的侄女、中央音乐学院萧淑娴教授谈了有关她先叔的音乐教育思想、成就和他的为人，专程由意大利回国赴会的意大利籍画家萧友梅之子萧勤先生也在会上讲了话。他在讲话中，对党和政府以及学校为他先父举行的这次纪念活动表示衷心的感谢。会后上音师生演出了萧友

梅的遗作，节目有由钢琴曲改编的管弦乐《新霓裳羽衣舞》(作品第24号)，男中音独唱《问》、《南飞之雁语》，女声双二重唱《种菊》、《雪后》，双四重唱《泰山》、《古歌者赞》等。

31日上午在上音小礼堂还举行了回忆座谈会，出席的有贺绿汀、丁善德、谭抒真、萧淑娴、廖辅叔、萧勤、张隽伟、窦立勋、陈良、姜瑞芝、王浩川，以及当时音专校友王云阶、陈传熙等数十人。最后萧勤将他先父未发表的1916年12月在德国为纪念黄兴、蔡锷两先烈而创作的管弦乐曲《哀悼进行曲》的分谱、总谱献给上海音乐学院。

纪念活动中，上音图书馆资料室还编发了萧友梅的简略年表，橱窗里展出了萧友梅生前的照片。

上海音乐学院五十五周年纪念创办先驱塑铜像

香宝神

上海音乐院今年11月将庆祝成立55周年纪念，具体之庆典活动相信已在筹备中。据知：届时并拟在院中为该校之创办先驱萧友梅立一半身铜像；萧氏之学生、著名雕塑家刘开渠并已请膺义务为先师塑铜像。萧友梅可说是近代中国音乐教育的先驱，贡献之大，无出其右。20年代初期他原在北京（时称北平）开展音乐教育事业。1927年因教育总长为奉系政客刘哲所把持，严令取消北平各院校的音乐系，萧友梅才被逼南下上海，几经波折，我国有史以来的第一所音乐院——上海国立音乐院，终于在1927年11月27日诞生，学生开始在法租界的毕勋路上课；而中国的音乐教育及出版中心亦自此南移到上海了！

这所音乐院在过去半百年中，名字虽数易，但影响力却不断

增加，然而创办人萧友梅的劳绩，还是在“四人帮”倒台后，才获得应有的评价。1980 年 12 月，北京与上海均郑重地举行了萧氏逝世四十周年的纪念会，肯定了他的贡献；同时还邀请了萧氏之哲嗣萧勤（画家，居米兰）回国参加。

去年底，台湾音乐人士也拟为萧友梅举办纪念会，筹备工作也差不多了，后来却因为有位“立法委员”反对，台湾便不“方便”再办了。

萧友梅毕生致力于音乐教育事业，人也死了四十多年，直接间接地受“上音”教育的音乐人才，更散处于海峡两岸，我们又何必还强将政治的因素加在他身上呢！

谈到“上音”的师徒，在香港的也不少，据保守估计也有百人之数。去年这群留港的“上音”校友，便已积极展开组织校友会的工作；今年 1 月中更于一次五十多人的筹备会议聚餐中，选出校友会的十二位执行委员，由作曲家施金波任主席，辛上德与鲍蓓莉任副主席，其他九位为庄家樑、庄表康、谢蕊、顾国权、陈永田、吕其岑、林祥园、姚彬及吴千里。

据悉：“上音”校友会已向港府申请注册，也拟订了章程，目的在于联络感情，推展音乐活动等。为对“上音”的老学长表示尊敬，更邀请韦瀚章、林声翕等前辈为名誉会员。今年 11 月55周年院庆时，并计划组团返沪祝贺。

萧友梅博士铜像落成

中国著名音乐教育家、上海音乐学院创办人萧友梅博士的一尊半身铜像落成，竖立在上海音乐学院美丽的校园内。11 月 27 日上午，在上音建院 55 周年校庆日，隆重举行铜像落成揭幕仪式，全院师生员工和校友、来宾两千多人冒着蒙蒙细雨参加了这次具有历史意义的活动。

会上，丁善德副院长介绍了萧友梅的生平。专程从法国赶来参加铜像落成典礼的萧友梅先生的公子、意大利籍画家萧勤在会上讲了话。贺绿汀院长为铜像揭幕剪彩。两位女学生向铜像敬献了花篮。上音学生铜管乐队在会上演奏了萧友梅创作的前国立音专（上海音乐学院前身）的校歌。

这是中国为现代音乐家铸造的第一尊铜像。由著名雕塑家刘开渠教授亲自设计雕塑，上海机电一局工艺研究所以青铜浇铸，这座铜像高 90 公分，重 110 公斤。大理石底座上镌刻着“本院创办人萧友梅博士 1884—1940 年”的字样。铜像两旁有两株

高大的雪松、后面有一排冬青。萧勤和中央音乐学院萧淑娴教授(萧友梅的侄女)还在铜像两边亲手植了两棵梅树以志纪念。



上海音乐界隆重举行萧友梅诞辰一百周年 黄自诞辰八十周年纪念活动

常受宗

为纪念我国近代著名音乐家、音乐界的前辈萧友梅诞辰100周年、黄自诞辰80周年，中国音协上海分会和上海音乐学院联合举办了隆重的纪念活动。

6月8日下午在上海音乐学院大礼堂举行纪念大会，出席会议的有中共上海市委宣传部部长王元化同志和贺绿汀、吴强、丁善德、周小燕、余立、许平、黄贻钧、王云阶、陈良、管荫深等文艺界、教育界的负责人及知名人士。萧友梅先生的侄女、中央音乐学院萧淑娴教授专程从北京赶来上海和黄自先生的夫人汪颐年女士以及萧、黄先生的其他亲友一起出席了这次纪念会。

音协副主席丁善德主持了大会，贺绿汀首先讲话，他回顾当

年萧友梅、黄自先生在前国立音专初建时的艰苦创业精神，充分肯定了两位前辈音乐家对我国近、现代音乐文化的发展所做出的杰出贡献。萧淑娴教授在发言中，介绍了她近年来对萧氏遗作搜集、整理的情况，希望音乐界对前辈音乐家作更深入、系统、全面的探讨，出版他们的重要论著，为继承、发展我国近、现代音乐文化作进一步努力。钱仁康教授在纪念会上全面系统地介绍了黄自先生的生平、创作及作品风格特点，给人以新的启示。讲话结束后，演出了萧、黄二先生的部分作品，有萧友梅的大提琴独奏曲《秋思》，独唱曲《卿云歌》，青少年歌曲《晨歌》、《春郊》以及黄自的男女声二重唱《淮南民谣》(二部赋格曲)等，这些作品，大都是解放后首次演出。此外，与会者还参观了萧友梅、黄自手稿、遗物的首次展览。

6月9日晚在上海音乐学院大礼堂举行了纪念音乐会。在公演的节目中，有萧友梅的歌曲《五四纪念爱国歌》、《从军歌》，室内乐《D大调弦乐四重奏》、合唱曲《春江花月夜》和黄自根据古曲改编的无伴奏合唱曲《目连救母》等都是解放后首次演出。节目中还有萧友梅的管弦乐《新霓裳羽衣舞》、黄自的《怀旧》序曲，以及群众中很熟悉的歌曲《抗敌歌》、《旗正飘飘》等，特别还演出了首次由管弦乐队伴奏的清唱剧《长恨歌》，乐队伴奏部分是由作曲家施咏康同志在纪念活动前赶配出来的。参加演出的单位有上海乐团合唱队、管弦乐队、上海老年合唱团、上海音乐学院及所属附小全体学生。

通过这次隆重的纪念活动，使上海文艺界，特别是音乐界的同志，在如何继承和发扬先辈们优秀的艺术传统等问题上，有了更加全面的认识。

纪念萧友梅、黄自音乐会在京举行

钱 茸

1984年，是我国著名音乐家萧友梅诞生一百周年，黄自诞生八十周年。1984年12月11日下午，首都音乐界数百人聚集在中央音乐学院礼堂，举行萧友梅、黄自纪念音乐会。

中国音乐家协会副主席、中央音乐学院名誉院长赵沨在会上作了发言。他说，萧友梅先生是我国近现代音乐教育的先驱，黄自先生是我国近现代音乐史上一位很有代表性的音乐教育家和作曲家。他们通过在创作、理论、教学等方面不知疲倦的努力和富有成效的活动，对我国现代音乐文化的发展，特别是对专业音乐教育事业的发展，做出了很大的贡献；我们应继承萧、黄二位先生的遗志，为促进我国音乐事业的发展再接再厉。

纪念会上，中央乐团和中央音乐学院演出了萧、黄二人的部分作品，有合唱：《五四纪念爱国歌》（赵国钧词、萧友梅曲），《山

在虚无飘缈间》(韦瀚章词、黄自曲)；钢琴独奏：《哀悼进行曲》(萧友梅曲)；大提琴独奏《秋思》(萧友梅曲)以及独唱、重唱歌曲《春思曲》、《玫瑰三愿》、《花非花》、《问》、《热血歌》、《南飞之雁语》、《晚歌》、《柏树林回旋歌》等；萧友梅的弦乐四重奏作品《小夜曲》、《浪漫曲》、《小步舞曲》还是第一次在舞台上演奏。

参加演出的有指挥家严良堃、女高音歌唱家叶英等。

中国音乐家协会副主席孙慎、李焕之、中央音乐学院院长吴祖强及江定仙等参加了纪念活动。

上音举行座谈会和音乐会纪念萧友梅逝世五十周年

陈　辰

昨天，在上海音乐学院大礼堂举行了萧友梅先生逝世 50 周年纪念会暨《萧友梅音乐文集》首发式。

萧友梅是上海音乐学院的创办人，中国高等音乐教育事业的开拓者和奠基人，著名的理论家、作曲家和音乐教育家，中国第一位音乐学博士。萧先生之子、意大利米兰美术学院教授萧勤，专程来沪参加会议。他建议由中央音乐学院和上海音乐学院共同成立萧友梅音乐研究会，同时设立萧友梅音乐基金会。

由上海音乐出版社出版的《萧友梅音乐文集》的首发式同时隆重举行。此书共收集了萧先生 1907—1939 年共 56 篇音乐研究文章。上海音乐学院名誉院长贺绿汀、前副院长丁善德、院长桑桐、上海音乐家协会主席朱践耳和周小燕教授出席了此会。①

缅怀先驱者　激励后来人
纪念萧友梅逝世五十周年
活动在京举行

肖　勇

一座萧友梅塑像，12 月 26 日下午在中央音乐学院图书馆大厅揭幕。首都音乐界人士怀着崇敬的心情集会，纪念这位中国现代音乐教育事业的奠基者逝世 50 周年。

萧友梅(1884—1940)，字雪朋，号思鹤，广东香山人。他1906年加入同盟会，辛亥革命孙中山任临时大总统时曾当过总统府秘书。1920 年，萧先生与杨仲子等在北京女子高等师范学校创设音乐[体操]科；1922 年又主持将北京大学音乐研究会改组为音乐传习所；1927 年在蔡元培支持下创建了上海国立音乐院，揭开了我国现代[专业]音乐教育的新篇章。

纪念会上，于润洋院长致词，廖辅叔先生讲话，梁茂春作了

关于萧友梅生平的报告，萧友梅之子、旅居意大利的画家萧勤和萧友梅的侄女萧淑娴教授也发了言。大家缅怀先辈的丰功伟绩，表示要发扬传统，开辟未来。

音院师生还分别举办了萧友梅作品音乐会和学术讨论会。

尊重历史　实事求是

——中央音乐学院隆重举办萧友梅逝世五十周年纪念活动述评

仇　蒔

“我感到举办这样规模的纪念活动，在旧中国不可能，在解放后的十七年里也不可能，更不用说在文化大革命中了。我想强调的是，只有在中国政府十多年来一再重申并坚持改革开放、坚持实事求是、重视发展民族音乐文化这样的大环境下，中央音乐学院才能举办这样内容的纪念活动。”

这实实在在的一段话，是专程从意大利回国参加纪念活动的萧友梅长子、著名画家、米兰美术学院教授萧勤先生在纪念大会上讲的。于1990年12月26—27日举行、由中央音乐学院主办的萧友梅逝世50周年纪念活动，是1990年首都音乐界的重要事件之一；也是现代音乐史上值得一书的具有重大意义的一

次音乐活动。其内容之丰富，可说是无前例的，它包括五项：萧友梅塑像揭幕式，纪念会，作品音乐会，学术研讨会（我国音乐界首次举办），生平事迹图片、乐谱、著述展览等。而中央音乐学院之所以这样隆重纪念，院长于润洋教授在纪念会开幕词中说得也很实实在在："萧友梅先生为中国的音乐文化事业贡献了毕生的精力，创造了不朽的业绩。今天我院举行一系列的纪念活动，就是为了学习和发扬萧友梅先生崇高的爱国主义思想，继承和弘扬民族的优秀音乐文化，学习萧先生艰苦创业、勤俭治校的办学精神，学习他勤奋、刻苦、严谨的治学态度等等。萧友梅永远值得我们音乐教育工作者缅怀和纪念。"正因为如此，音乐学院便把为萧友梅塑像揭幕㊀列为纪念活动的第一项。其重要意义正如萧友梅先生当年的学生、现任中国音协主席李焕之在纪念会上的发言所说："这位中国现代音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者的塑像，在我国首都的高等音乐学府内竖立起来了，也是竖立在他最早开拓、创业的地方——中国的文化古城北京。这样，我们能时常缅怀萧友梅先生在中国音乐文化建设上所创立的光辉业绩。"

是的，萧友梅先生永远值得音乐工作者缅怀和纪念。因为我国现时的新音乐文化，不是从天上掉下来的，它是历史地发展而来。"我们必须尊重历史，决不能割断历史"；㊁因为"今天的中国是历史的中国的一个发展；我们是马克思主义的历史[唯物]主义者，我们不应当割断历史。从孔夫子到孙中山，我们应当给以

㊀ 塑像由文化部副部长陈昌本、中央音乐学院院长于润洋共同揭幕，院党委书记陈自明、副院长刘霖向塑像敬献花篮。揭幕式由副院长徐士家主持。为了缅怀和纪念卓有成就的前辈音乐家，中央音乐学院还将为冼星海、聂耳、黄自制作塑像，届时亦将举行隆重的揭幕式。

㊁ 见《毛泽东选集》第2卷，1952年8月北京第一版，701页。

总结，承继这一份珍贵的遗产”。㊀

早年就追随孙中山从事革命活动并在日本加入同盟会、辛亥革命后任总统府秘书的萧友梅，在政治上是一位坚定的革命民主主义者，爱国主义精神贯串于他毕生的实践活动中。在音乐文化上，他首先是一位杰出的音乐教育家；其次又是我国近代音乐史上最早在音乐创作方面作出重要贡献的作曲家和在音乐研究方面作出富有创造性探讨的音乐理论家；他还是一位很有声望和社会影响的音乐活动家。确实，给萧先生冠以这些称号是合适的，尤其是在我国20、30年代那个社会历史背景上，这“四家”萧友梅是当之无愧的。㊁在我国现代音乐文化史上，萧友梅的确作出了不可磨灭的贡献。然而，在相当一个时期内，却并没有给萧友梅以历史的公正的评价，种种责难或诬言加在他的头上，甚至在有些人眼里，他简直是个“罪人”。

70年代末拨乱反正以来，情况开始改变。1980年12月，北京、上海都举行了萧友梅逝世40周年纪念活动。当时中国音协副主席、中央音乐学院院长赵沨同志在首都音乐界的纪念会上，充分肯定了萧友梅在我国近代音乐事业上的贡献和历史地位，并号召开展一个“从萧友梅到聂耳的研究运动”。但多年来，由于种种原因，赵沨同志的意见并没有引起音乐界的广泛重视。专业音乐学校的有些学生竟然不知道萧友梅为何人。这次中央音乐学院隆重主办上述内容的纪念活动，从某种意义上来说，也是开了一堂生动具体的现代音乐史教育课。尤其是在国内音乐界首次举办萧友梅学术研讨会，更富有重要意义，它说明赵沨同志十年前的号召今天终于得到了响应和落实。萧勤先生也有鉴于此，

㊀ 见《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》第2卷，1952年8月第一版，522页。

㊁ 见《中央音乐学院学报》1990年第四期苏虞民一文。

他建议并委托中央音乐学院与上海音乐学院一起，筹办一个民间性的学术团体——萧友梅研究会。这个组织一旦成立，我们就有较好的条件对萧友梅进行系统的科学的研究与总结，这对于建设和发展社会主义的民族的新音乐文化，"是有重要的帮助的"。

这次纪念活动，贯彻并体现了"尊重历史"、"实事求是"这一毛泽东思想的出发点、根本点。不管是纪念会上几位代表的讲话㊀，还是学术研讨会上每个人的发言㊁，也不管是当年亲身受业于萧友梅的学生，还是相隔两代或三代的后生、学子，大家都从客观的事实出发，恰如其分地对萧友梅进行评述。这些讲话和发言，将由学报编辑部汇编成《萧友梅逝世50周年纪念集》，公开出版，以飨读者，并供研究参考。这里要强调指出的是，在过去相当长一个时期内，一些人曾经认为萧友梅只崇拜西方音乐，不重视民族音乐，是一位音乐的"全盘西化"论者，这是不公正的，错误的。正如梁茂春副教授在纪念会上的学术报告中指出的那样："今天在那么多事实面前，可以证实萧友梅是对中国传统音乐用心最勤，感情极深的音乐家之一。他毕生的理论著述，绝大部分都是在研究、分析中国音乐的传统和现实。"今天是实事求是地还历史以本来面目的时候了。

这次纪念活动，得到政府有关部门领导的重视与关心。出席纪念活动塑像揭幕式或纪念会、音乐会、研讨会的有人大常委会

㊀ 在纪念会上讲话的还有：中央音乐学院音乐学系副教授梁茂春作了题为《拓荒者的足迹》的学术报告；萧友梅的侄女、著名音乐教育家萧淑娴和萧友梅当年的秘书、中央音乐学院音乐研究所教授廖辅叔分别作了《纪念二叔萧友梅》和《有关萧先生二三事》的发言。

㊁ 先后在研讨会上发言的有赵沨、喻宜萱、沈湘、江定仙、易开基、陈振铎、段平泰、吴祖强、廖辅叔、梁茂春、李淑琴、汪毓和、姜夔、李岩、罗愿、俞玉姿、居其宏、魏廷格、刘玲、黄礼仪等。

副委员长、民盟中央主席费孝通，全国政协常委、民盟中央副主席钱伟长，民革中央副主席、全国政协常委李赣骝，中国音协顾问周巍峙，文化部副部长陈昌本，中国音协名誉主席吕骥、副主席兼党组书记孙慎，音协副主席、中央音乐学院名誉院长赵沨，中国文联副主席吴祖强，文化部机关统战部和教科司有关领导，以及萧友梅当年的学生、著名音乐家喻宜萱、江定仙、易开基、陈振铎等等。参加纪念活动的还有中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社以及首都音乐报刊和新闻单位的编辑、记者们。

萧友梅先生不但重视专业音乐教育，而且对师范音乐教育和中小学音乐教育也十分重视。除中央音乐学院的师生代表参加外，中国音乐学院、北京第三师范学校的部分师生也参加了纪念活动。

我国著名画家吴作人、萧淑芳夫妇抱病为这次纪念活动题词、作画。吴先生的题词是："艺术首先有民族性，才有世界性。"概括地体现了萧友梅的音乐观；"我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别……。"萧先生画的是君子兰，题名为"高洁"，形象地表述了萧友梅一生的为人品德。

吴老夫妇的书、画，是极其珍贵的艺术品，而就其内容来说，不仅具有学术价值，而且对目前文艺界存在的某些糊涂思想和不正之风来说，还具有重大的现实意义。萧友梅先生在京亲属十多人出席了纪念活动，一位亲属十分高兴地说："中央音乐学院这次隆重举办萧友梅逝世50周年纪念活动，等于为萧友梅彻底平了反。"

萧友梅辞世整整半个世纪了，中国发生了翻天覆地的变化。我国音乐文化的发展景况早与20、30年代不可同日而语；萧友梅孜孜以求地振兴中华民族音乐文化，使之自立于世界音乐舞

台的宏愿，已经开始实现。正如李焕之在纪念会发言中最后所说的那样："回顾我们所经历过来的峥嵘岁月和艰辛的创业途径，使我们更加感奋、更加崇敬这位热忱的爱国主义者、革命的民主主义者，萧友梅先生为中国现代音乐文化的开拓创业精神和他的光辉业绩必将万世流芳！"

萧友梅先生安息吧！

《萧友梅纪念文集》题解及注释

《水龙吟·悼亡词》 原载1982年4月台湾出版的《我国近代音乐教育之父 萧友梅先生之生平》(《音乐与音响》杂志社编)，并附有如下文字："一九四一年初，阅报惊悉雪朋先生病逝上海，曾赋《水龙吟》一阕志哀，并即邮寄萧师母。今当先生逝世四十周年之际，谨录旧作以奉萧勤世兄留念·廖辅叔。"

《悼萧友梅先生》 原载1941年4月出版的《乐风》新1卷第4期。收入本集时删去了所附的"萧友梅先生传略"。

① 蔡孑民即蔡元培。

《纪念中国新音乐的保姆萧友梅先生》 原载1942年3月重庆出版的《音乐月刊》创刊号。收入本集时删去了所附的"萧友梅先生(1884—1940)简略年谱"。作者晏青为刘雪庵的笔名。

① 嘉祉(Gartz) 20年代旅居北京的俄籍德裔钢琴家，

1927 年去美。

② 指刘哲

③ 通译富华（Arrigo Foa） 原上海国立音专小提琴教授。

④ 指 1929 年 6 月上海国立音专因南京政府不按原来核准的办学经费如数拨款，一再采取减少、扣发、拖欠等手段，经济日见拮据。为了尽可能节约开支，不得已采取加收暑假留校学生的宿、杂、租琴费的措施，因此激起无力缴纳这笔费用的学生强烈不满，以致酿成抗议风潮一事。

⑤ 易大庵即易韦斋，因自号大庵居士，故名。当时为上海国立音专国文教师。

⑥ 通译皮利必可华夫人（Z. Pribitkova） 上海国立音专钢琴教授。

⑦ 通译欧萨柯夫或阿克萨柯夫（S.S. Aksakoff） 原上海国立音专作曲、钢琴教授。

⑧ 通译拉查雷夫（B.M.Lazareff） 原上海国立音专钢琴教授。

⑨ 华丽丝（E.Valesby） 原上海国立音专钢琴、声乐教授。

⑩ 通译吕维钿夫人（E.Levitin） 原上海国立音专钢琴教授。

⑪ 通译介楚士奇（R.W. Gerzovsky） 原上海国立音专中提琴、小提琴教授。

⑫ 史丕烈（Mr. Spiridonoff） 原上海国立音专长笛教授。

⑬ 指孙中山。

⑭ 吴梦窗 即吴文英（1200—1260），字君特，号梦窗，晚

号觉翁，浙江四明(今宁波市)人。吴词注重音律，善炼字面，多用代字而且雕琢工丽；但因过份研炼，有的词流于晦涩。

⑮ A. Tcherepnin 即 Alexander Nicolaievitch Tcherepnin (1899—1977) 中译车列浦宁。本人来华期间因仰慕齐如山，自取名齐尔品。俄裔美籍作曲家、钢琴家。

《纪念萧友梅》 原载1942年12月重庆出版的《青年音乐》第2卷第4期(休刊号)。收入本集时作了部分删节。

① 即车列浦宁。

② 指1932年日军侵略上海的“1.28事变”期间，原上海国立音专因受战事影响，经济上一度处于困境一事。

《乐坛怀旧录》 原载南京《求是月刊》第1卷第2、第3号；具体出版日期不详。但据文后作者的自注“三十三年六月二日”，当不迟于1945年发表。作者龙沐勋即龙榆生。此文原为两节：第一节写作者与萧友梅的交往，第二节写作者与易韦斋（易大厂）的交往。收入本集时仅用了其中的第一节。

① 即国民党元老胡汉民。

② 辣斐德路毕勋路即今复兴中路汾阳路。

③ 即黎青主。

④ 李惟宁在汪伪时期任“国立音乐院”“院长”，故云。

⑤ 马斯南路即今思南路。

⑥ 高恩路即今高安路。

《记萧友梅先生及其遗族》 原载1945年出版的《杂志》4月号。收入本集时删去了其中有关萧友梅简历的一段文字。

《萧友梅先生五年祭》 原载1946年1月出版的《文章》杂志创刊号。收入本集时删去了其中第一段"传略"部分的文字。作者鸿倪即陈洪的笔名。

① 陶尔斐斯路即今南昌路。

② 霞飞路即今淮海中路。

③ 亚尔培尔路即今陕西南路。

④ 爱文义路即今北京西路。

⑤ 麦特赫斯脱路即今泰兴路。

⑥ "good pupils"即"好学生"。

⑦ 出自萧友梅《复兴国乐我见》一文第二节"对于复兴国乐之计划与实施"(见上海音乐出版社1990年出版的《萧友梅音乐文集》。

⑧ 指我国于1945年取得的抗日战争胜利

《回忆萧友梅先生》 原载《人民音乐》1979年第5期。

《萧友梅博士逝世四十周年纪念会上的讲话》 原载《音乐艺术》1981年第1期。

《纪念萧友梅先生逝世四十周年大会上的讲话(摘录)》 原载《北京音乐报》1981年1月10日第2版。

《纪念萧友梅先生——在首都音乐界纪念会上的发言》 原载《人民音乐》1981年第1期。

《萧友梅与北大音乐传习所》 原载《音乐艺术》1981年第1期。

① 托诺夫(R. Tonoff) 20、30年代旅居北京的俄侨，为北京国立艺术专门学校小提琴教师，刘天华、冼星海均曾从其学琴。生卒时间不详。

② 梅百器(Maestoso Mario Paci,?—1946) 或译帕契，曾长期担任上海工部局乐队常任指挥。

《难以忘却的回忆——怀念萧友梅先生》 原载《音乐艺术》1982年第3期。

《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》 原载《音乐研究》1982年第3期。《音乐艺术》1987年第4期重刊此文时，作者作了某些改动。篇后的两则“编后说明”系《音乐艺术》编者写的。另外，文中“萧友梅的临终”一节所引萧友梅致作者的几封信，因已见作者的《萧友梅先生五年祭》，故由编者作了删节。

① 旧上海有三条同名的徐家汇路：一为今云南南路，在黄浦区；一为今华山路，在静安区；一为今肇嘉浜路，在卢湾区。此处应指今肇嘉浜路。

② 西爱咸斯路即今永嘉路。

③ 卡德路即今常德路。

④ 静安寺路即今南京西路。

⑤ 指1980年京、沪两地为萧友梅逝世40周年举行的纪念会。此文作于1981年，故有“去年……”云云。

《在萧友梅博士铜像落成仪式上的讲话》 原载《音乐艺术》1983年第1期。

① 一说为1910年，见本集《萧友梅生平小考若干则》“孙中山匿居萧寓的时间”。

《在萧友梅博士铜像落成仪式上的答谢词》 本文原名《萧勤先生的讲话》，载《音乐艺术》1983 年第 1 期。由秦骏昌、武介勇根据录音整理。

《闻上海音乐学院师生为萧友梅先生树立铜像有感》 此文由刘雪庵口述，刘学苏笔记，原载《音乐艺术》1983 年第 1 期。

《回忆我的叔父萧友梅》 原载《文化史料》1983 年第 5 期。

① 应为“上海音乐院”。私立音乐专科学校系萧友梅的学生丁善德、陈又新等所创办，其前身为上海音乐馆。

《怀念老师萧友梅先生》 原载《音乐艺术》1984 年第 1 期。

《萧友梅业绩之一二》 原载《音乐研究》1984 年第 2 期。

《萧友梅先生临终前后》 原载《音乐艺术》1987 年第 3 期。

① 福履里路即今建国西路。

《二十年代的萧友梅》 原载《音乐研究》1990 年第 4 期。

① 即《介绍赵元任先生的〈新诗歌集〉》，原载 1930 年 4 月出版的《乐艺》1 卷 1 号，现收入《萧友梅音乐文集》。

《纪念萧友梅先生——在萧友梅逝世五十周年纪念会上的讲话》 原载《音乐艺术》1991 年第 1 期。

《回忆友梅师长》 原载《音乐艺术》1991 年第 1 期。

① 乐正班系指挥班的旧称。

《萧友梅逝世五十周年纪念会开幕词》 此文系作者在1990年12月26日纪念会上的发言，曾收入同年12月中央音乐学院学报社编印的《萧友梅逝世50周年纪念会》专辑（以下简称“纪念会专辑”）。

《纪念一位可尊敬的中国音乐文化的创业者——深切怀念我的音乐专业启蒙老师萧友梅先生》 此文系作者在1990年12月26日纪念会上的发言，为首次发表。

《饮水思源——纪念萧友梅先生逝世五十周年》 此文系作者在1990年12月26日纪念会上的发言，为首次发表。

《在萧友梅逝世五十周年纪念会上的致词》 此文为首次发表。

《有关萧先生二三事》 此文系作者根据本人在1990年12月26日纪念会上的发言及同月27日研讨会上题为《萧友梅的办学精神》（曾收入“纪念会专辑”）的发言内容合并而成，为首次发表。

《纪念最尊敬的导师萧友梅》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言，为首次发表。

《我的点滴回忆》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言，为首次发表。

《永远铭记萧校长的教导》 本文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言，为首次发表。

《校庆声中忆萧故校长友梅》 原载《音乐艺术》1992年第3期。

① “So far”意即到现在为止。

《喜迎校庆忆当年》 本文系作者应本集编者之约写的专稿，曾在《音乐艺术》1992年第3期先行刊出。收入本集时略去了其中作者自述个人身世的一段文字。

① 善钟路即今常熟路。

② 张恩袭即张曙。

③ 徐锡绵即徐威麟。

《回忆恩师萧友梅先生二三事》 本文为作者应本集编者约写的专稿，并经戴鹏海整理，系首次发表。

《在与萧友梅校长相处的日子里》 本文为作者应本集编者约写的专稿，系首次发表。由作者口述，刘立新记录整理。

《中国近代专业音乐创作的开端——纪念萧友梅逝世四十周年》 原载《音乐艺术》1981年第1期。文中的页下注是原来就有的。

① 萧友梅的钢琴作品除《哀悼引》(乐队改编谱)和《新霓裳羽衣舞》，尚有《小夜曲》(op.19)。故已知的钢琴曲应为3首。

② 见《我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生》一文的

注⑥。

③ 《小夜曲》和《新霓裳羽衣舞》的手稿也保留下来了。前者收入人民音乐出版社所编《萧友梅作品选》(1984)；后者由商务印书馆出了单行本(1930)。

④ 我国音乐家创作的钢琴作品应为赵元任作于1915年的《和平进行曲》。

⑤ 女子大学全称为北京国立女子大学，前身即北京女子高等师范学校。

⑥ "九一八"事变期间上海国立音专师生创作的爱国歌曲，后由刘雪庵辑成《前线去——爱国歌曲集》，于1932年4月用石印出版。

⑦ 同②

《萧友梅生平小考若干则》 原载《群众音乐》1981年第10期

《萧友梅早期在日本的音乐著作》 原载《人民音乐》1983年第11期。文中原附有萧友梅所撰《音乐概说·总论》的节选，因此文已收入上海音乐出版社出版的《萧友梅音乐文集》(1990)，故从略。达威即张静蔚。

《我国现代音乐教育事业的开拓者萧友梅》 原载《音乐艺术》1987年第4期。

《萧友梅〈旧乐沿革〉述评》 原载《音乐艺术》1988年第4期。

《为中国专业音乐教育奋力开拓的一生——纪念萧友梅先生逝世五十周年》 原载《中国艺术研究院音乐研究所主编的《中国音乐学》1990年第3期。文中的页下注是原来就有的。

《纪念先辈 开辟未来——〈萧友梅音乐文集〉读后》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言,修改后首次发表。

《拓荒者的足迹》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言,曾收入"纪念会专辑"。页下注是原来就有的。

《一份宝贵的遗产——萧友梅所著〈普通乐学〉的价值和意义》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言,为首次发表。

《评萧友梅的〈键盘乐器输入中国考〉》 此文系作者在1990年12月27日研讨会上的发言,为首次发表。页下注是原来就有的。

《萧友梅生平若干史实考》 此文系作者为参加中央音乐学院举办的纪念萧友梅逝世50周年学术研讨会撰写的专文(后因故未能参加),为首次发表。原题为《中国近代专业音乐教育的宗师》,现在的篇名是编者代拟的。

《萧友梅音乐作品分析》 本文系作者为纪念萧友梅逝世50周年写的专稿,为首次发表。文中的页下注是原来就有的。

《我国现代专业音乐教育的先驱者、开拓者、奠基者——为

萧友梅逝世五十周年而作》 原载《中央音乐学院学报》1990年第4期。页下注是原来就有的。

《重刊〈黄今吾的《怀旧曲》书后〉》(附：萧友梅所作的《黄今吾的〈怀旧曲〉》 原载《中国音乐学》1992年第2期。文中的页下注是原来就有的。

《我看萧友梅的音乐教育观》 本文系作者应本集编者之约写的专稿，为首次发表。文中的页下注和着重号是原来就有的。

《回顾萧友梅的中西音乐观》 本文是作者应本集编者之约写的专稿，曾在《中国音乐学》1992年第3期先行刊出。文中的页下注和着重号是原来就有的。

《新音乐运动伟大先驱者的美学宣言——〈萧友梅音乐文集〉读后》 本文系作者应本集编者之约写的专稿，为首次发表。

《中国新音乐的伟大先行者——萧友梅史学论文读后》 此文系作者应本集编者之约而写的专稿，曾在《中国音乐学》1992年第4期先行刊出。文中的页下注及着重号是原来就有的。

《萧友梅的音乐理论贡献》 此文系作者应本集编者之约而写的专稿，曾在《中国音乐学》1993年第2期先行刊出。文中的页下注是原来就有的。

《萧友梅器乐作品研究》 此文系作者应本集编者之约而写的专稿，曾在《中国音乐学》1993年第1期先行刊出。文中的页

下注及着重号是原来就有的。

《萧友梅的音乐思想与实践》 此文系作者应本集编者之约写的专稿，为首次发表。文中的页下注是原来就有的。

① 上海音乐学院系指萧友梅时代的国立音乐院及上海国立音专。下同。

② 赵元任和黄自的作品都比萧友梅多。据已知曲目，赵元任为 138 首，黄自为 103 首。

⑧ 委员会工作似指萧友梅自 1927 年以来所担任的大学院艺术教育委员会委员(1927.11)、大学院教科图书审查委员会委员(1928.3)、大学院音乐图画手工体操组委员(1928.3)、教育部编审处译名委员会委员(1929.5)、教育部幼稚园及小学中学音乐教材编订委员会委员(1933.5)、教育部音乐教育委员会委员(1934)、考试院考选委员会委员及专门委员(1935.12)、国民党中央执行委员会文化事业委员会所属音乐研究会专门委员(1937.1)、教育部及内政部所属乐典编订委员会委员(1937.3)等社会职务所从事的工作。

④ 见②。

⑤ 见②。

⑥ 洋管系双簧管(Oboe)旧译名。

⑦ 小铜角系短号(Cornetto)旧译名。

⑧ 圆铜角系圆号(Horn)旧译名。

《萧友梅先生的办学精神》 本文系作者应本集编者之约写的专稿，为首次发表。

《赴告》 原载上海《申报》1941 年 1 月 1 日（萧友梅逝世的

后一天)第4张(13版)“广告”版。“赴”即报丧之意，见《战国策·赵策三》：“赴于齐”；后与“讣”通。

① 海格路即今延安西路。

《国立音专校长萧友梅在沪病逝》 原载重庆版《新华日报》1941年1月11日第2版。

《中国新音乐运动者萧友梅——记萧友梅先生追悼会》 原载1941年3月15日出版的《海珠》杂志第1卷第10期。

① 贝当路即今衡山路。

② 佘甫磋夫（I. Shevtzoff） 原上海国立音专大提琴教授。

③ 苏石林(V. Shushlin) 或作苏士林，原上海国立音专声乐教授。

④ 《In Questa Tomba Oscura》(在这阴暗的坟墓里)，小咏叹调，作于1807年。

⑤ 肖邦（Fredric François Chopin，1810—1849）的旧译名。

⑥ 查哈罗夫（B. Zakharoff） 原上海国立音专钢琴教授。

⑦ 舒伯特(Franz Peter Schubert，1797—1828)的旧译名。

⑧ 慈悲经

⑨ 荣耀经

《首都音乐界人士集会 纪念音乐家萧友梅先生逝世四十周年》 原载《人民日报》1980年12月29日第2版。

《上海音乐学院隆重纪念萧友梅逝世四十周年》 原载上海音乐学院学报《音乐艺术》1981年第1期。

《上海音乐学院五十五周年/纪念创办先驱塑铜像》 原载1982年2月7日香港《新晚报》。

《萧友梅博士铜像落成》 原载《音乐艺术》1983年第1期。

《上海音乐界隆重举行萧友梅诞辰一百周年、黄自诞辰八十周年纪念活动》 原载《上海歌声》1984年第8期。

《纪念萧友梅、黄自音乐会在京举行》 原载《人民音乐》1985年第1期。

《上音举行座谈会和音乐会 纪念萧友梅逝世五十周年》原载上海《文汇报》1990年12月29日第2版。

① 这次纪念活动包括"萧友梅逝世50周年纪念会"、"《萧友梅音乐文集》首发式"、"萧友梅作品音乐会"和"萧友梅学术研讨会"等4项内容，分别于1990年12月28、29两天举行。纪念会及首发式由上音党委书记江明惇主持，上音院长桑桐致开幕词，丁善德教授介绍了萧友梅的生平事迹，萧友梅长子萧勤、上音名誉院长贺绿汀、上海音协主席朱践耳以及上海音乐出版社负责人陈学娅先后讲了话。音乐会由上音本科及附小同学演出了《D大调弦乐四重奏》、钢琴曲《小夜曲》、《哀悼进行曲》、大提琴与钢琴《秋思》、合唱《春江花月夜》、独唱《问》、《南飞之雁语》、《围炉舞蹈》、《夏日园游》、爱国歌曲《五四纪念爱国歌》、《从军

歌》、学校乐歌《晨歌》、《春郊》等14首萧友梅的声乐、器乐作品。研讨会由桑桐主持，萧友梅当年的学生丁善德、钱仁康等发了言。

《缅怀先驱者　激励后来人/纪念萧友梅逝世五十周年活动在京举行》　原载北京《音乐周报》1990年12月28日头版。12月27日《光明日报》第2版也发表了谌强写的报道——

“本报12月26日讯　萧友梅逝世50周年纪念活动今天在北京举行，钱伟长、费孝通、陈昌本、周巍峙、吕骥、李焕之、孙慎、吴祖强等出席了在中央音乐学院举行的萧友梅铜像揭幕式和纪念会。萧友梅是我国近代音乐教育、创作和理论研究的先驱者、开拓者和奠基者。”

《尊重历史　实事求是——中央音乐学院隆重举办萧友梅逝世五十周年纪念活动述评》　原载《中央音乐学院学报》1991年第1期。

部分文章篇目索引

戴鹏海

萧友梅逝世以来，报刊上发表的纪念文章，除大部分已收入这本纪念文集外，尚有少数或因内容重复，或因一时难以收集而未采用。兹将有关文章篇目及出处按出版日期顺序列举如下，供读者备查——

李世钊：《纪念中国近代音乐之父萧友梅先生》（《世界日报》，1945.12.31.）

彭虹星：《音乐教育家萧友梅博士年谱》（〔香港〕《乐友月刊》新33期，1957.1.）

佚　名：《萧友梅先生生平》（〔台北〕《民报》，1971.4.17.）

方　丹：《中国现代音乐教育之父——萧友梅先生》（〔香港〕《新观察》创刊号，1977.8.1.）

钱仁康：《"五四"以来的歌曲作家萧友梅》（《上海歌声》

1979年4月号）

《萧友梅》(《四川音乐》，1979年第5期）

周凡夫：《萧友梅的一生〔中国音乐家纪念册〕——一个音乐教育家的画像》(〔台湾〕《联合报》副刊，1979.5.7.）

周凡夫：《中国近代音乐教育之先驱萧友梅》(〔香港〕《音乐与音响》，1979.5、6月号连载）

廖辅叔：《萧友梅先生传略》(《音乐艺术》1980年第1期）

廖辅叔：《萧友梅先生四十周年祭》(《人民日报》，1980年，日期待查）

周凡夫：《萧友梅的〈五四爱国纪念歌〉》(〔香港〕《HiFi》双周刊，1980.4.1.）

丛　雪：《开拓者的足迹——记音乐教育家萧友梅》(《音乐爱好者》，1980年第4期）

段五一：《纪念我国近代音乐教育的先驱萧友梅先生》(《工人日报》，1980.12.27.）

萧淑娴：《怀念叔父萧友梅先生》(《音乐艺术》1981年第1期）

余　力：《音乐教育家萧友梅》(《儿童音乐》，1981年第1期）

萧淑芳：《回忆我的叔父萧友梅》(《北京日报》，1981.1.4.）

贺绿汀：《中国近代杰出音乐教育家萧友梅逝世四十周年》(〔香港〕《新晚报》，1981.1.7.）

杨　愈：《京沪两地音乐界纪念萧友梅活动—作品演播音乐会，图片资料作展览》(〔香港〕《新晚报》，1981.1.7.）

乔　珮：《音乐教育家萧友梅》(见〔台北〕大同出版社1981年3月出版的《中国现代音乐家》一书）

萧　勤：《中国近代音乐教育之父/萧友梅先生之生平·

序》(见张继高、许常惠、萧勤主编的该书,1981.4.14.亚洲作曲家联盟台湾总会出版)

许常惠:《中国现代音乐教育之父——萧友梅先生》

吴心柳:《北大——中国现代音乐的火种》

周凡夫:《中国现代音乐之先驱——萧友梅》

[以上三文均见《中国近代音乐教育之父/萧友梅先生之生平》一书。]

许常惠:《中国近代音乐教育之父/萧友梅先生之作品·许序》(见张继高、许常惠、萧勤主编的该书,1981.4.14.亚洲作曲家联盟台湾总会出版)

廖辅叔:《我国现代音乐教育的开拓者萧友梅先生》(《文化史料》1983年第5期)

赵节明:《萧友梅与廖仲凯——纪念萧友梅博士诞辰一百周年》(《乐坛》,1984年第4期)

孙继南:《音乐教师的楷模——为纪念萧友梅先生诞辰一百周年而作》(《山东歌声》,1984年第5期)

戴鹏海:《萧友梅传略》(见中山市文联所编《中山文化名人录》一书)

戴鹏海:《萧友梅和中国近现代音乐史上的第一——纪念萧友梅逝世五十周年》(《音乐爱好者》1990年第6期)

萧淑娴:《纪念二叔萧友梅》(见北京中央音乐学院学报社所编《萧友梅逝世五十周年纪念会专辑》1991年春,内刊)

罗 愿:《略论萧友梅中西音乐比较观》(《中国音乐学》1992年第3期)

[限于编者阅读面,除以上列举的文章篇目外,容或有遗漏,特此说明。]

编 者 后 记

戴鹏海

起心编这本集子，是将近三年前的事。1990 年 12 月，学校为了筹备萧友梅先生逝世 50 周年纪念活动，要我搞了一份《1940 年以来报刊杂志上发表的萧友梅病逝的消息报道和悼念回忆文章以及学术论文篇目初辑》的资料索引。同月下旬，萧先生的长公子、米兰拉·勃列拉美术学院教授萧勤博士专程来上海参加纪念活动，我和他谈起搞了这么一份东西，顺便把打印件给他看了。他很感兴趣，希望我在这个基础上编一本纪念文集，如果出版有困难，他愿意帮助解决。同时还告诉我：几天前中央音乐学院刚举行过类似的纪念活动，该院学报副主编黄旭东有意把该院座谈会上的发言汇编成集；因此他进一步提出南北携手，由我们学校和中央音乐学院两家来合编这本集子。事情就这样初步定下来了。

1991年3月，我到北京和黄旭东同志碰了几次头，就这本集子如何着手编辑的问题交换了意见，并进行了分工——他负责组织中央音乐学院的稿件；我负责收集历年来散见在大陆、香港、台湾各报刊杂志上的有关消息报道和文章，同时根据需要，有目的地约请有关专家学者以及萧先生的亲属、同事、学生撰稿。这次碰头还商定：稿子全部到手，并分头作了必要的技术处理以后，我们两个再碰一次头，根据质量第一的原则，把经过筛选的稿子定下来，然后交出版社出版。当时我们打的如意算盘是9月完成全部编辑工作，10月交出版社，1992年上半年出书。但是事与愿违：在编辑过程中，一方面报刊杂志上的现成资料一时难以收集；一方面所约专稿或需要返工，或不能按时到位；加上我们两个各自都有本职工作，于是一拖再拖，迟迟未能完工。虽然萧勤博士一直非常关心编辑工作的进度，每次来信都要问及，而我却始终无法给他一个满意的答复。回想起来，内疚殊深。现在，这本集子总算编成了，而且出版社答应可以赶在1994年1月7日以前出版，作为向萧先生诞辰110周年纪念（此项活动已列入学校年度计划，并在积极筹备中）的献礼。虽然时间拖得长了一些，但总算好歹有个交待。这是聊以告慰于萧勤博士的。

编成一本什么样的纪念文集，我曾有过这样的设想：由于萧先生对我国现代音乐文化有过多方面的历史贡献，因此这本集子就不应仅止于过去散见于报刊杂志上的有关消息报道和纪念回忆文章的罗列，而应有从各个方面专门论述他的历史贡献的学术文章，使这本集子兼有史料性和学术性。但是目前能收集到的有关文字资料，篇什过于单薄，且内容多有相重，有分量的学术文章更少，因此需要采取相应措施，从萧先生的实际出发，列出专题，分别约请海内外或对萧先生了解较深，或对萧先生研

究有素的专家学者撰稿，以提高这本文集的质量。黄旭东同志对这个设想表示赞同，于是我们就这样做了(所约专稿都在目录中用星号标出，并在有关题注中作了说明)。在所约的专稿中，某些论文对萧先生的评价不尽相同，我们也一并收入。因为对历史人物的评价见仁见智，不应强求一致。

集子编成后，出版社在审稿过程中，对原来我和黄旭东同志商定的文章分类和编排顺序作了较大的调整，并删除了内容重复的某些篇目。这是我特别要加以说明的。

细心的读者也许会从这本集子中发现：自萧先生去世到新中国成立以前的近十年间，报刊杂志上发表的有关他的文章寥寥无几，而且都是他的同事或学生写的纪念回忆性质的文章。而在此后的整整三十年间，由于众所周知的原因，甚至连这类应景性质的文章也告绝迹，更不用说为他举办纪念活动了。经过长时间的空白，直到十一届三中全会以后，从1980年起，京沪两地才开始举办纪念他的活动，他的亲属、同事、学生所写的回忆文章也逐渐多起来了。但是对他的研究，直到近几年才刚刚起步，这是和他的多方面的成就及其在我国现代音乐史上的重要地位极不相称的。因此，我们编这本集子，不仅是为了纪念他，更重要还是想借以推动研究他的工作进一步向纵深发展。如果能起到这个作用，那么，出版这本集子的意义就远远超过它的本身了。

1993.6.10.完稿

1993.10.18.改写

于上海音乐学院